

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

***De la figure monstrueuse : de l'homme-spectacle à l'hyper-mâle ou une tentative de
définition de mon histoire secrète.***

par

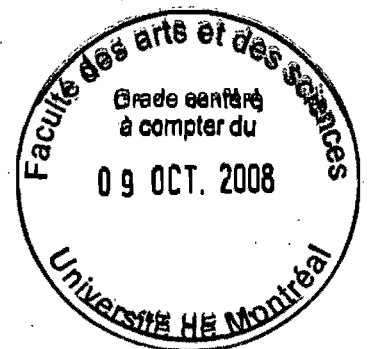
Sylvain Raymond

Département de communication
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître es sciences
en sciences de la communication

Septembre 2007

© Sylvain Raymond, 2007



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

***De la figure monstrueuse : de l'homme-spectacle à l'hyper-mâle ou une tentative de
définition de mon histoire secrète.***

présenté par

Sylvain Raymond

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Boris Brummans

président-rapporteur

Julianne Pidduck

directrice de recherche

Thierry Bardini

membre du jury

Sommaire

Ce mémoire revisite la théorisation de la figure monstrueuse au cinéma. Ce parcours déjà entrepris par un bon nombre d'intellectuels au fil du temps sera toutefois précisé autour du cinéma états-unien des années 90, de la théorisation du genre et de la masculinité grâce à un apport nouveau, entre autre, des discours *queer* et féministe. À partir d'une méthodologie hybride (post)moderne définie au travers les écrits historiques de Siegfried Kracauer, la problématisation psychanalytique post-marxiste de Robin Wood et une conceptualisation nouvelle et corporelle de Jeffrey Jerome Cohen qui permettra de situer le contexte de l'étude culturelle entreprise au sein de ce mémoire : nous dégagerons une variable inédite qu'est celle de l'histoire secrète. Cette situation temporelle dégagée grâce à un approfondissement de l'analyse du langage cinématographique via les stratégies rhétoriques du genre et de la masculinité, c'est l'histoire secrète qui exposerait la situation de notre monde occidental mais davantage ma situation d'homme blanc au sein de ma recomposition conceptuelle dans une société aux pôles quoique apparemment bien définis dans l'imagerie médiatique contemporaine; représenterait justement une situation dichotomique profondément aliénante entre la construction fondamentale et sa reconstruction représentée que nous extrapolerons comme un passage de l'hommes-spectacle à l'hyper-mâle.

Mots-clés : Théorie cinématographique, masculinité, postmodernité, monster theory, doppelgänger, cinéma américain, schizophrénie.

Abstract

This thesis revisits monster theory in the American film. Following numerous studies on the subject, the study focuses on the 1990s, the concepts of gender and masculinity following the queer and feminist discourses. Using a (post)modern and hybrid methodology inspired by the historical analysis of Siegfried Kracauer, the psychoanalytic theorization of Robin Wood and the postmodern monstrous cultural body analysis of Jeffrey Jerome Cohen, the research sets out to define and develop the concept of a “secret history.” Through a relational analysis of cinematographic language through the strategic discourses of gender and masculinity, this moment in history signals a more precise contextual point of view; the thesis will explore a secret history of my condition as an occidental white male born in the 1980s, raised in the 1990s and shaken up on September 11th 2001. The research will explore the illusion of my construction of stabilized poles versus my profound reconstruction in something closer to a hyper male than the spectacle-man I would have been in the 1980s and 1990s.

Key words: Film theory, masculinity, post-modernity, monster theory, doppelganger, American film, schizophrenia.

Table des matières

SOMMAIRE.....	III
ABSTRACT.....	IV
TABLE DES MATIÈRES.....	V
LISTE DES FIGURES.....	VII
REMERCIEMENTS.....	X
INTRODUCTION.....	1
DECLARATION.....	8
CHAPITRE PREMIER.....	
1 (MONSTRUEUSE) MÉTHODOLOGIE.....	15
1.1 INTRODUCTION.....	16
1.2 M(ONSTRE MODERNE).....	18
1.3 BATMAN RETURNS OU LA SYNTHÈSE DU MONSTRE SELON ROBIN WOOD.....	23
1.3.1 Répression, Oppression et Tim Burton.....	23
1.3.1.1 Répression de la sexualité infantile et le Pingouin.....	25
1.3.1.2 Répression de la bisexualité et Max Shreck.....	26
1.3.1.3 Répression de la sexualité/créativité féminine et Catwoman.....	27
1.3.1.4 Répression de l'énergie sexuelle/intellectuelle et Batman.....	28
1.3.2 L'Autre, la destruction de l'Autre et les attaques suicides.....	30
1.4 ENTRACTÉ OU LA SOCIÉTÉ DU SPECTACLE.....	35
CHAPITRE DEUXIÈME.....	
2 PROBLÉMATISER LA (MA) MASCULINITÉ BLANCHE.....	38
2.1 1 ^{ÈRE} PARTIE: LA BASIC FORMULA.....	39
2.2 SEPT; SE7EN.....	41
2.3 2 ^E PARTIE: DE L'HOMME-SPECTACLE À L'HYPER-MÂLE.....	50

CHAPITRE TROISIÈME	
3 LE YUPPIE OU LE FILS DE L'ARGENT	54
3.1 INTRODUCTION	55
3.2 THE DEVIL'S ADVOCATE.....	56
3.3 FIGHT CLUB	59
3.4 BOILER ROOM	62
3.5 AMERICAN PSYCHO.....	65
3.5 CONCLUSION.....	68
CHAPITRE QUATRIÈME	
4 DAVID MILLS, SHERIFF FREDDY HEFLIN, JERICHO KANE: GARDIENS DE L'ORDRE MÉDIAN.....	69
4.1 INTRODUCTION	70
4.2 DAVID MILLS	71
4.3 SHERIFF FREDDY HEFLIN.....	79
4.4 JERICHO KANE	82
4.5 CONCLUSION.....	88
CHAPITRE CINQUIÈME.....	
5 LE PÈRE DE FAMILLE OU LA FIN DU SPECTACLE	89
5.1 INTRODUCTION	90
5.2 LE BONHEUR DE BILL MAPLEWOOD.....	91
5.3 LA BEAUTÉ AMÉRICAINE DE LESTER BURNHAM	94
5.4 LA FAIBLESSE MORALE DE DAD MIEKS	98
CHAPITRE SIXIÈME	
6 ÉPILOGUE: LE 11 SEPTEMBRE 2001 OU LA SECONDE RENAISSANCE DU SPECTACLE MÂLE	101
6.1 LA SECONDE RENAISSANCE.....	102
CONCLUSION	108
OUVERTURE SUR LE MONDE MÂLE RE-PRÉSENTÉ.....	111

BIBLIOGRAPHIE.....	114
FILMOGRAPHIE	115

INDEX DES PHOTOS

- Figure 1 – Batman et le Pingouin dans *Batman Returns* de Tim Burton, 1992 (p.8).
- Figure 2 – Hans Beckert dans *M* de Fritz Lang, 1931 (p.11).
- Figure 3 – Le Pingouin dans *Batman Returns* de Tim Burton, 1992 (p.19).
- Figure 4 – Max Shreck dans *Batman Returns* de Tim Burton, 1992 (p.20).
- Figure 5 – Catwoman dans *Batman Returns* de Tim Burton, 1992 (p.21).
- Figure 6 – Bruce Wayne dans *Batman Returns* de Tim Burton, 1992 (p.22).
- Figure 7 – Le Pingouin et Batman dans *Batman Returns* de Tim Burton, 1992, (p.25)
- Figure 8 – Séquence finale de *Casablanca* de Michael Kurtiz, 1942, (p.31).
- Figure 9 – David Mills et William Sommerset dans *Se7en* de David Fincher, 1995 (p.37)
- Figure 10 – David Mills dans *Se7en* de David Fincher, 1995 (p.39).
- Figure 11 – Image promotionnelle du film *Poltergeist* de Tobe Hooper, 1982 (p.40).
- Figure 12 – Montage d’images provenant de la séquence de la mort de John Doe dans *Se7en* de David Fincher, 1995 (p.41).
- Figure 13 – Séquence finale du film *Se7en* de David Fincher, 1995 (p.42).
- Figure 14 – Patrick Bateman dans *American Psycho* de Mary Haron, 2000 (p.46).
- Figure 15 – Seth Davis dans *Boiler Room* de Ben Younger, 2000 (p.47).
- Figure 16 – Kevin Lomax et John Milton dans *The Devil’s Advocate* de Taylor Hackfor, 1997 (p.49).
- Figure 17 – Montage photo avec The Narrator et Tyler Durden du film *Fight Club* de David Fincher, 1999 (p.52).
- Figure 18 – Jim Young et Seth Davis dans *Boiler Room* de Ben Younger, 2000 (p.55).
- Figure 19 – Patrick Bateman dans *American Psycho* de Mary Haron, 2000 (p.58).
- Figure 20 – Patrick Bateman dans *American Psycho* de Mary Haron, 2000 (p.60).
- Figure 21 – David Mills dans *Se7en* de David Fincher, 1995 (p.62).
- Figure 22 – David Mills dans *Se7en* de David Fincher, 1995 (p.64).
- Figure 23 – Sheriff Freddy Heflin dans *Cop Land* de James Mangold, 1997 (p.72).
- Figure 24 – Jericho Kane et Satan dans *End of Days* de Peter Hyams, 1999 (p.75).

Figure 25 – Bill Maplewold dans *Happiness* de Todd Solondz, 1998 (p.82).

Figure 26 – Colonel Frank Fitts dans *American Beauty* de Sam Mendes, 1999 (p.83).

Figure 27 – Bill Maplewold et Johnny Grasso dans *Happiness* de Todd Solondz, 1998 (p.84).

Figure 28 – Lester Burnham et Carolyn Burnham dans *American Beauty* de Sam Mendes, 1999 (p.87).

Figure 29 – Montage d'images avec Ricky Fitts et Jane Burnham dans *American Beauty* de Sam Mendes, 1999 et le *Nosferatu* de F.W. Murnau, 1922 (p.88).

Figure 30 – Dad Mieks avec ses fils Fenton et Adam Mieks dans *Frailty* de Bill Paxton, 2001 (p.91).

Figure 31 – Cavalerie mécanisée dans *The Second Renaissance Part II* de Mahiro Maeda, 2003 (p.94).

Figure 32 – Mise à mort des robots B1-66ER dans

The Second Renaissance Part I de Mahiro Maeda, 2003 (p.95).

Figure 33 – Montage d'images provenant de la séquence d'une femme-robot battue dans *The Second Renaissance Part I* de Mahiro Maeda, 2003 (p.98).

Figure 34 – Président américain George W Bush dans son adresse à la nation dans la soirée du 11 septembre 2001 (p.101)

Figure 35 – Jack Twist et Ennis Del Mar dans *Brokeback Mountain* de Ang Lee, 2005 (p.104).

À moi-même...

REMERCIEMENTS

*To the people I forgot, you weren't on my mind for some reason
and you probably don't deserve any thanks anyway.*

Eminem – The Slim Shady LP, 1999.

Tout d'abord remercier Dieu serait quelque peu cliché mais tellement agréable dans son sens intertexte que je me permets le luxe de lui offrir mon respect usuel. Or, sans mes véritables Créateurs, ma mère Renée et mon père Guy, rien de tout ceci n'aurait été possible. Merci pour cette éducation, cet encadrement, ce confort à tous les points de vue qui m'a permis au fil des années de grandir en compagnie de personnes pertinentes comme Denise, Fernand, Roxanne, Normand, François, Gaétan et Jean-Luc. Mais aussi de m'avoir permis de fréquenter les meilleures institutions comme l'Académie Ste-Thérèse, le Collège Laval, le CÉGEP André-Grasset et finalement l'Université de Montréal. Vos nombreux sacrifices sont le synonyme de ma réussite intellectuelle et je vous en serai éternellement reconnaissant.

À mes amis de longues dates, Johann, Fred, Mathieu, Ju et Arif : j'espère au moins que vous en lirez quelques lignes, vous aller voir, j pense que c'est pas pire pantoute. À mes amis politiques, Antoine, Pierre-Carl, Mathieu, Pascal et Carl-André : suivant notre désir d'enrichir ce pays qu'est le nôtre, le Québec, je vous offre mon humble participation intellectuelle. À mes amis intellectuels, Dominique, Max, Nicolas, Marie-France, Marie-Estelle, Nino et Joëlle : votre patience à m'entendre râler et à lire mes textes parfois incongrus auront fait de moi une plus grande personne. À mes amis SPASM, Jarrett, Gil et Benoît : c'est grâce à vous si le cinéma de genre représente quelque chose de si important pour moi, vous serez à jamais, avec moi, immortalisés dans cette démarche.

Au point de vue académique, c'est une série de personnages plus colorés les uns que les autres qui auront su aiguiller ma pensée au fil des années. Madame Arsenault en 1^{ère} secondaire pour sa confiance, Monsieur Drevillon en 5^e secondaire pour sa désinvolture, ce professeur de philosophie en 2^e année de CÉGEP pour sa jeunesse, Carlo Mandolini pour m'avoir ouvert les yeux au cinéma et au pouvoir de l'image, Thierry Bardini pour sa désinvolture intellectuelle, Bernard Perron pour sa passion contagieuse et certainement ma directrice, Julianne Pidduck, pour sa force tranquille. With your patience, your remarkable and powerful logic, you will always be a role model for me and I am forever thankful. J'espère que chacun des mots de ce mémoire sauront vous rendre fier de moi.

Enfin, je remercie du fond du cœur mon amoureuse, Julie, pour toutes ces nuits passées où tu ne pouvais qu'apercevoir mon dos, mon regard tourné vers mon écran d'ordinateur. Pour toutes ces soirées passées à regarder, encore, les mêmes films alors que je prenais des notes. Pour mes sautes d'humeur et les moments où je n'étais que présent physiquement alors que mon esprit réfléchissant ailleurs. Mon amoureuse, je te remercie de tout cœur. Je t'aime.

Pour le reste, si vous m'avez marqué pour une raison ou une autre, vous saurez vous reconnaître. Sinon, je ne vous *re*-connais sûrement pas.

INTRODUCTION

*I need a hero
I'm holding out for a hero 'till the end of the night
He's gotta be strong
And he's gotta be fast
And he's gotta be fresh from the fight*

Bonnie Tyler – Holding Out For A Hero, 1984

Pourtant ce héros masculin archétype dominait le paysage culturel des années 80 aux États-Unis. Peut-être était-ce justement parce que Bonnie Tyler voulait, elle aussi, sa part du gâteau des Rois ? Peut-être était-ce parce que la pièce était destinée au film américain *Footloose* (Herbert Ross, 1984) où Kevin Bacon tenait plus du métrosexuel dansant et conducteur de Beetle que du cowboy musclé et conducteur de tracteur ? Dans le dernier cas, cette transformation du héros mâle blanc en quelque chose d'hybride à la masculinité plus ambiguë annonçait peut-être ce que Susan Jeffords appelle le *Big Switch* dans son essai *The Big Switch : Hollywood Masculinity in the Nineties* (1992).

En effet, l'écran cinématographique américain des années 80 reproduit Rambo (Sylvester Stallone), le Colonel Braddock (Chuck Norris), John McClane (Bruce Willis), Martin Riggs (Mel Gibson), Indiana Jones (Harrison Ford), Superman (Christopher Reeve) et pourquoi pas Tony Montana (Al Pacino). De véritables machines à tuer¹, le corps de ces protagonistes est fort, musclé et dangereusement indestructible. Mais dès 1990, comme l'expose Susan Jeffords, le *Commando* Arnold Schwarzenegger devient plutôt gardien d'enfants dans *Kindergarten Cop* (Ivan Reitman, 1990). Le détective John Kimball devra donc laisser tomber ses manières à la John Matrix, au visage mal rasé et à la brutalité sans pitié, s'il désire retrouver l'essence même de la vie américaine soit la vie de famille. Une

¹ Ou si vous préférez, une arme fatale ou *Lethal Weapon*.

vie de famille perdue selon Jeffords à cause de la pression sociale sur le rôle joué par l'individu mâle blanc.

*"In addition to paying the outline for the male transformation of the nineties, Kindergarten Cop identifies how the issues of manhood are to be addressed and defined in the next decade. One of the clearest messages to come out of Kindergarten Cop is that tough, hard-driving, violent and individualistic man of the eighties is not like that by choice. Kimbal was [...] trying to do his job, and doing it the way the job had been defined by a social-climbing, crime-conscious, techno-consumer society. The problem all these men confront in their narratives is that they did their jobs too well, at the expense of their relationships with their families. Spending so much time tracking criminals and making money left little time for having, let alone raising, children or relating to, let alone meeting, women. And, as Kindergarten Cop makes so clear, while these men were doing their jobs, they were unhappy, lonely, and often in pain."*²

Peut-être pour cette raison, Schwarzenegger tentera de se racheter tout en un avec le film *Junior* (Ivan Reitman, 1994), où il sera simultanément un père et une mère, un éducateur et un accoucheur. Parce que selon Jeffords, l'homme blanc n'a jamais réellement souhaité, de son propre gré, s'imposer ce comportement barbare à la solde du système capitaliste.

*"To return to one of the prototypical action-adventure sequences of the eighties, the Rambo films, at the beginning of each narrative, Rambo is minding his own business when someone else – either the government or local law enforcement – forces him to engage in his heroic acts. [...] So even the narratives that the nineties films are challenging had already carved out a space for their heroes that allowed them always to be reacting to some outside force rather than acting from their own internal need for violence or action. In each case, it was their jobs, their nations, or their friends who made it necessary to enter into these violent confrontations. It was not, these films conclude, the wishes of the men themselves. But many nineties films go even farther than this, suggesting that it wasn't just the jobs or social obligations that brought these men to betray their own feelings and families. It was, in an odd way, their very bodies themselves, those heroic exteriors that made it possible for them to do that other people couldn't do."*³

La nation, la famille, les amis sont donc toujours, et maintenant, des valeurs américaines archétypes de l'époque moderne états-unienne John Fitzgerald Kennedy ou pré JFK à la Arthur Kroker⁴ pour davantage de précision. Ce spectaculaire combat pour la préservation mais surtout l'engraissement d'une trame narrative au sens profondément aliénant et diffus,

² JEFFORD, Susan, *The Big Switch: Hollywood Masculinity in the Nineties* dans *Film Theory Goes to the Movies*. AFI Film Readers, Routledge, New York, 1993 p.200.

³ Ibid, p.201.

⁴ Notre définition du passage de la modernité vers la postmodernité de la nation états-unienne se situerait, comme celle de Arthur Kroker dans *SPASM, Virtual Reality, Android Music and Electric Flesh* (1993), au moment précis de l'exécution publique de John Fitzgerald Kennedy devenant ainsi JFK : *"The assassination of JFK as precisely that moment in which the USA flipped from modernism, with its stabilized poles, to an American postmodernism of sliding signifiers."* (p.14).

ne serait-ce qu'à l'exception du capitalisme, fait donc penser à la société du spectacle telle que pensée par Guy Debord.

*" For Debord, the spectacle is a tool of pacification and depoliticization ; it is a permanent opium war (#44) that stupefies social subjects and distracts them from the most urgent task of real life : recovering the full range of their human powers through creative practice. In Debord's formulation, the concept of the spectacle is integrally connected to the concept of separation for in passively consuming spectacles, one is separated from other people and from actively producing one's life. Capitalist society separates workers from the product of their labor, art from life, and spheres of production from consumption, all of which involve spectators passively observing the products of social life. "*⁵

Évidemment, on ressent la potentialité de retrouver une certaine vérité dans la valeur fondamentale de la famille autant du point de vue Debordien que suivant le raisonnement de Susan Jeffords. Or, certains auteurs issus de la pensée *queer*, tel Robin Wood avec son essai *American Nightmare* (1979), nous amèneront à penser autrement le fonctionnement de la famille comme archétype en développant une problématisation hybride issue des théories marxistes et freudiennes par rapport à la composition de la normalité masculine blanche et américaine.

Ainsi, Jeffords explique que c'est justement et principalement l'homme blanc hétérosexuel, figure de proue de la tradition blanche américaine, qui subit ces changements. Représentation particulière de la société en voie de mondialisation et culturellement en mode hybridation, l'homme blanc souffre de cette situation qu'il a ironiquement déclenchée par son désir inassouissable et brutal pour la croissance économique. Selon Jeffords, cette situation a pour résultat d'assouplir sa rage pour le développement économique en recentrant l'homme vers un devenir meilleur : *to change themselves into "better" people*. Évaluer si elle sera bonne ou non demeure difficile, mais cette transformation corporelle de l'archétype héroïque mâle des années 80 mènera certainement vers une implosion du code

⁵ BEST, Steven, KELLNER, Douglas, *The Postmodern Turn*. Guilford Press, New York, 1997, p.84.

au tournant du millénaire avec entre autre un Schwarzenegger complètement désemparé dans *End of Days* (Peter Hyams, 1999); une situation que Jeffords n'aurait pu prévoir. Parce que justement, l'objectif archétype du corps mâle blanc restera le même. Dans l'illusion d'accomplissement au travers le développement du spectacle incessant, le corps du mâle blanc se retrouve en dichotomie complète par rapport à sa configuration et son rôle en mutation au sein d'une société aux changements corollaires.

*" Just as they have abandoned the external bodies that defined them in the eighties, these new men of the nineties are turning away from the external concerns of government, law, international drug cartels, militarism, and crime that occupied their time and energy in the eighties. Their focus now is on the improvements of their internal selves: their health, their emotions, their families, and their homes. "*⁶

Cependant, ces valeurs elles-mêmes archétypes d'une normalité blanche, dirons-nous patriarcale dans le cas états-unien, sont nécessairement en mutation au sein de la société qui les porte. L'exemple du film *Falling Down* (Joel Schumacher, 1993) et de la quête de sens du personnage William Foster (Michael Douglas) nous donne à apercevoir la problématique dans son ensemble évolutif du mâle blanc corporel par rapport à son milieu nourri de manière herméneutique.

Ancien travailleur pour la défense nationale états-unienne, congédié par surcroît, William *D-Fens* Foster, décide de reprendre sa vie en main. Cette vie, c'est sa vie familiale perdue aux mains du système juridique mais plus précisément aux mains de son ex-femme qui lui refuse la visite de sa fille. Par extrapolation, on comprendra, comme l'exposait Susan Jeffords, que le surtemps alloué au travail se faisait au détriment de sa vie familiale. Sans emploi et sans famille, il décide de se reprendre en main. Or, cette quête de sens prend les allures d'une déconstruction en série des codes habituellement offerts et accessibles au héros mâle blanc. Selon Sharon Willis dans *High Contrast : Race and Gender in Contemporary*

⁶ JEFFORD, Susan, *The Big Switch: Hollywood Masculinity in the Nineties* dans *Film Theory Goes to the Movies*. AFI Film Readers, Routledge, New York, 1993, p.208

Hollywood Film (1998), *Falling Down* s'articule autour de la notion d'incompréhension entre les différents intervenants, d'une communication toujours *Under Construction* alors que la relation entre le signifié, le signifiant et les interlocuteurs reste floue menant plus souvent qu'autrement à une incompréhension fatale : la séquence du restaurant à service rapide qui refuse de servir un déjeuner quelques minutes après l'heure limite en est un parfait exemple. Dans sa prise de conscience du statut contemporain de la société à laquelle il participait – et défendait – à titre de travailleur acharné, William Foster rencontre la différence. Les femmes, les ethnies, les mendiants, les fondamentalistes, les riches, les jeunes, les vieux : tout ce qui nécessitait la présence d'un corps masculin blanc et fort ; la défense de l'existence états-unienne, ou, plus largement américaine et occidentale. Mais son véritable bourreau dans ce cas-ci est nul autre que le détective Prendergast. Loin du personnage Tom Hagen (Robert Duvall) des films *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972, 74, 90), Prendergast est mené par le système et par les appels incessants de sa femme. En découle une confrontation entre l'homme nouveau et l'homme arriéré. Ce qui fait dire à William Foster lors de la confrontation finale entre les deux protagonistes : *I'm the bad guy ? How did that happen ?* Reprendre un corps d'homme et une attitude d'homme blanc ne passe-t-il pas par la violence et la barbarie ? À la différence des personnages habituellement attribués à Michael Douglas où l'homme blanc est opprimé par la femme et la différence (*Fatal Attraction*, Adrian Lyne, 1987 ; *War of the Roses*, Danny DeVito, 1989 ; *Basic Instinct*, Paul Verhoeven, 1992 ; *Disclosure*, Barry Levinson, 1994), celui-ci est opprimé par le statut nouveau de l'homme au sein d'une société contemporaine en mutation qui s'articule désormais autour de la différence.

Nous développerons cette articulation au cours de cet essai. Entre les valeurs fondamentalement américaines – famille, nation, travail, bonheur, autorité – habituellement défendues et entretenues par un corps fort, masculin, blanc, barbare et représenté dans une trame narrative sensiblement stable dans le temps, mais qui, maintenant, représenterait l'homme blanc occidental comme un monstre à bout de souffle, incapable de faire du sens avec sa conceptualisation contemporaine, définitivement postmoderne et potentiellement en mutation vers une conceptualisation d'homme-spectacle à son nouveau statut d'hyper-mâle.

L'homme des années 80 : se donne en spectacle. Aux travers une série de trames narratives d'action, de violence et d'explosions : l'homme-spectacle travaille. Il travaille pour engraisser un idéal type qui, lorsqu'il retournera à la maison à partir des années 90, a disparu ou n'a tout simplement jamais existé. Cette vision post-marxiste Debordienne donne sa saveur à l'homme-spectacle. Celui qui travaillait à reproduire du spectacle pour une vérité dont l'existence n'était pas remise en question, maintenant retourne à la maison pour être confronté à la dure réalité. C'est le premier retour sur soi-même, le premier *turn* de ce mémoire.

Alors, vis-à-vis les valeurs américaines du moment, il fait face à une remise en question. Or, l'homme des années 90 va préférer reprendre le spectacle en réaffirmant à nouveau l'existence et la nécessité de ses valeurs qui pourtant n'existaient plus guère à son grand désarroi lors de son retour. Ce désir de prétendre à une certaine hyper réalité est notre deuxième retour dans l'implosion du code mâle suivant la pensée postmoderne de Baudrillard. L'hyper-mâle, confronté à l'impertinence de son spectacle, décide pourtant d'abonder à nouveau dans la nécessité du spectacle se donnant ainsi un sens hyper réel.

Mais notre troisième retour est le mien, sur moi-même. Moi-même issu de cette période, mâle fort et perspicace né en 1980, élevé dans les années 90, bousculé le 11 septembre 2001 et aujourd'hui face à une remise en question : suis-je un hyper-mâle ?

Étrangement, le concept moderne du *doppelgänger* garde toujours sa pertinence dans une exploration schizophrénique de ma personne et il sera ainsi un concept clé dans l'étude des retours sur soi-même orchestrés aux différents stades de mutation de l'homme-spectacle vers l'hyper-mâle.

Ces retours, ces *turns* et *re-turns* sont inspirés de l'ouvrage *Postmodern Turn* (Steven Best et Douglas Kellner, 1997) qui dresse un point de vue adéquat et juste d'une situation ambiguë que serait celui du passage de la modernité et de ses pôles fixes à une postmodernité utilisée à outrance mais d'une potentialité indéniable. Selon cet ouvrage, nous n'en sommes qu'au pivot des deux périodes. Tout comme ses auteurs, je postule que quoique cette du 11 septembre 2001 la masculinité occidentale fût frappée de plein fouet, nous fûmes et sommes toujours au moment charnière entre l'homme-spectacle et l'hyper-mâle.

DÉCLARATION

*We're fated to pretend
To pretend*

MGMT – Time To Pretend, 2008.

Je suis né le 14 avril 1980.

De 1992 à 1997, je fréquentais le Collège Laval, une école secondaire privée pour garçons seulement.

Le 14 avril 1998, mes parents divorçaient.

Le 11 septembre 2001, j'amorçais une réflexion qui culmine à l'écriture de ces lignes.

A) Mes années 80 et mon père : l'homme-spectacle.

J'ai grandi dans l'harmonie d'un foyer ordonné. Ma mère, mon père et moi-même vivions la vie rangée d'une famille normale sous un même toit. La vie banlieusarde parfaite. Mon père c'était l'homme de la maison. Il travaillait manuellement, s'occupait des rénovations et de l'entretien paysager ; ma mère travaillait dans un bureau, faisait la cuisine et s'occupait des tâches ménagères. Mon père était mon entraîneur de baseball, celui qui me défendait contre les voyous dans la cour d'école. Élevé partiellement sur une ferme et dans les rues de la ville de Montréal, mon père eut une moto et des voitures sport, dut défendre ses sœurs dans l'adversité de la ville, l'absence d'un père alcoolique l'a certainement marquée. Il était fort, certainement mon idole.

Mon admiration était portée vers un homme aux valeurs claires qui s'occupait de la maison et qui travaillait en conséquence. Il élevait son fils sur les terrains de baseball, de basketball, de soccer etc. J'imaginais ma mère fière et heureuse dans cette situation qui la reléguait dans le rôle de femme à la maison alors que cette dernière devait lentement mais

sûrement accéder au poste de Vice-présidente senior d'une firme de courtage d'assurance renommée mondialement.

Mon père, c'était l'homme-spectacle que je développerai davantage au cours des prochains chapitres en situant sa conceptualisation par rapport aux écrits de Guy Debord sur la société du spectacle. Mon père, il était fier de travailler pour sa famille, sa maison, son fils, pour l'ordre – son ordre – naturel des choses suivant un système de valeurs précis.

B) Mes années 90 et les Frères Maristes : l'hyper-mâle.

Lorsqu'il fut le temps de choisir une école secondaire, j'ai choisi le Collège Laval. Cette école privée mettait l'accent sur les activités sportives et n'acceptait que les garçons. L'institution existe depuis plus de cent ans et a été fondée par les Frères Maristes qui sont toujours propriétaires de l'établissement d'enseignement. À cette école, on nous formerait à devenir des hommes.

La rigueur et la discipline se retrouvaient partout : dans la qualité de l'enseignement, dans le code de conduite⁷, dans la tenue vestimentaire⁸, dans l'exigence demandée lors d'activités sportives. La direction générale de l'institution était assurée par les Frères Maristes et plusieurs de ces derniers occupaient toujours des postes d'enseignants. Cet ordre quasi militaire, il était franchement inspiré de la tradition religieuse de l'institution et retransmis par des hommes qui avaient fait vœux de chasteté.

⁷ Quiconque devait se faire interpeller par son nom de famille précédé du titre de Monsieur ou Madame : directeur, enseignant, élève.

⁸ Les élèves devaient porter le veston, la cravate, le pantalon et le soulier de ville : l'uniforme yuppie par excellence. L'agencement de l'uniforme était à la discrétion de chacun des élèves.

Dans cet environnement, la femme était ostracisée, quoique présente. Mon développement s'orchestrerait au travers du refoulement de mes pulsions contrôlées par un système de valeur fort et indiscutable. L'homme était toujours cette machine forte qui pouvait se développer à l'extérieur des relations humaines normales, celles qui comportaient une interaction avec le sexe opposé de manière quotidienne.

En 1997, lors de ma dernière année de secondaire, on annonçait aux élèves que les filles allaient désormais être acceptées au Collège Laval. Pour des raisons financières, l'établissement ne pouvait plus se résigner à l'inscription exclusive de garçons, compétitivité oblige. Lors de ma dernière année, je voyais l'établissement changer. L'uniforme devenait de mise pour ramener les garçons et les filles sur un même pied d'égalité. Le discours général changeait. Les Frères Maristes eux-mêmes donnaient l'impression d'avoir vieilli d'un seul coup. Leur mode de valeurs ne semblait plus s'appliquer au même type qu'auparavant. Mais mon éducation tenait-elle toujours ?

Le Frère Mariste, c'est l'hyper-mâle : celui qui reproduisait de l'illusion à partir de référents perdus mais qui semblaient toujours faire sens pour et par lui-même comme je le développerai davantage avec la conceptualisation de l'hyper réalité de Jean Baudrillard.

C) Le 14 avril 1998 : l'histoire secrète.

Jusqu'à ce moment de ma vie, ma construction s'articulait autour de valeurs précises, des valeurs archétypes de l'ordre patriarcal blanc et bourgeois : héritage laissé par la figure paternelle de mon père et de l'éducation Mariste reçue au secondaire. La journée de ma

fête de 18 ans, ma mère m'annonce qu'elle quitte mon père. Depuis des années, le couple ne va plus nul part et le secret était gardé afin de ne pas nuire à mes performances scolaires. Le choc est total.

Derrière ce qui semblait être une vie parfaitement normale et heureuse, se cachait donc un malheur latent qui n'attendait que de m'affecter à mon tour. La journée où je devenais un homme adulte, on m'annonçait que ma construction en pôles stables dans le temps devaient être remise en question. Mon père était détruit et sombrait désormais dans la dépression. Ma mère partait avec un autre homme. Derrière les dix-huit dernières années de ma vie se retrouvait donc une histoire secrète, nécessairement mon histoire secrète. Il n'en tenait qu'à moi, désormais, de la retracer. Derrière les faits accomplis et la représentation parfaite se cachait quelque chose de plus vrai, quelque chose plus proche de la réalité, quelque chose plus proche de ma réalité.

Or, j'ai continué ma vie comme avant. Délaissant ma mère pour supporter mon père. Pour des raisons précises que j'ignore toujours aujourd'hui, je devais quelques années plus tard aller habiter avec ma mère pour y rester jusqu'à l'âge de 24 ans où je déménage alors avec ma copine de l'époque pour une autre période de quatre ans.

L'histoire secrète, ce concept inspiré de son utilisation faite par Siegfried Kracauer dans son ouvrage *From Caligari to Hitler*, c'est l'histoire cachée derrière les évidences représentées de la vie de tous les jours. Une quête de sens de ce qui se cache derrière le masque, derrière l'illusion.

D) Les filles et les femmes : la monstruosité.

Mon éducation au secondaire se déroulait majoritairement à l'extérieur de la présence féminine dans mon entourage quotidien. Mon apprentissage se construisait autour de valeurs masculines, exclusivement presque. L'arrivée de filles dans mon environnement exclusivement masculin au Collège Laval en 1997 prenait une allure monstrueuse. Ma mère qui laisse mon père prenait une allure monstrueuse. La présence féminine en générale, dans mon entourage, prenait une forme monstrueuse. Mais cette définition, elle s'articulait par rapport à ma perception, par rapport à ma propre construction.

C'est ma construction intrinsèquement monstrueuse, ce rapport étrange à la différence, qui donnait ce sens monstrueux, dans ce cas-ci, à la féminine. Cette exploration de la différence mais surtout cette différence construite dans un rapport monstrueux que j'entretiens d'emblée avec moi-même sera la trame narrative de fond de ce mémoire. C'est dans ce retour sur moi-même que j'espère en saisir davantage sur ma personne mais aussi, sur le pourquoi de ma personne, sur la portée de mon existence à un moment donné, sur mon adolescence dans les années 90, et donc sur ce que je suis maintenant.

E) Mon 11 septembre 2001 : le parcours subjectif de ma réflexion.

C'est ma mère qui me réveille le matin du 11 septembre 2001 pour me dire d'allumer la télévision. L'Amérique est attaquée. Je témoigne des deux tours du WTC s'effondrées en direct à la chaîne CBS. Mais je me souviens aussi et surtout de la haine que j'entretenais

face au Moyen-Orient, face à la différence, le lendemain matin. Et c'est seulement par la suite que j'ai entrepris cette réflexion dont je vous fais part.

De la même manière où après le divorce de mes parents j'ai choisi de rester avec mon père pour le voir sombrer encore plus bas, ce que collectivement, nous, occidentaux, avons décidé de supporter comme entreprise suite aux 11 septembre 2001 me fascina.

J'ai donc décidé d'entreprendre un parcours narratif afin de tenter d'en comprendre davantage sur l'écroulement de mes valeurs familiales, éducatives et américaines. Cette dichotomie entre ce que je croyais être et ce qui semblait être vraiment, je désire l'approfondir dans une recherche de l'image en mouvement, dans une recherche de la représentation en mouvement.

Pour en saisir davantage sur que je représente dans le présent, je recherche donc le passé.

À l'écriture de ses lignes, je viens moi-même de laisser ma copine avec qui je vivais une relation amoureuse depuis les six dernières années de ma vie. Mon pire regret, c'est l'échec à *re*-créer une cellule familiale nucléaire. Et aujourd'hui, ce que je souhaite le plus au monde, c'est un jour, être en mesure de *re*-créer cette même cellule familiale que j'ai vue s'écrouler devant mes yeux et dont je suis le *re*-produit.

Inspiré de Robin Wood et de sa Basic Formula qui remettait en question les valeurs patriarcales blanches et bourgeoises de la société américaine au travers le cinéma d'horreur des années 60,70 et 80, je propose ici non pas une théorie compréhensive, ni une

méthodologie cohérente, mais bien une potentialité à saisir ce que je suis au travers de mes écrits. Une formule subjective sur mon parcours adolescent représenté à partir de quelques films des années 90 qui pourraient représenter les états d'âmes d'une époque, de mon époque.

Mais cette compréhension de moi-même, elle m'échappe nécessairement. C'est à la relecture de ces lignes qu'un certain sens pourra s'en dégager pour un certain lecteur. Dans la perspective du monde représenté qui m'entoure et les aléas de mon analyse tantôt micro, tantôt macro, on retrouvera du moi.

Suite à ma déconstruction des valeurs modernes, il reste tout de même mon désir de *re-bâtir* de l'illusoire.

C'est ce que je tente de comprendre.

C'est ça, mon 11 septembre 2001.

*Dis-moi ce que tu penses.
De ma vie, de mon adolescence.
Dis-moi ce que tu penses.
J'aime aussi, l'amour et la violence.
Dis-moi ce que tu penses.*

Sébastien Tellier – *L'amour et la violence*, 2008

1. CHAPITRE 1 — (MONSTRUEUSE) MÉTHODOLOGIE



Figure 1 : Dans Batman Returns, les frontières entre le Bien et le Mal demeurent floues.⁹

⁹ MÜLLER, Jürgen, Films des années 90. Taschen, Espagne, 2001, p.124.

1.1 Introduction

I am not human ; I am a monster.

Slavoj Zizek – Zizek, 2005.

L'analyse du monstre au cœur du film d'horreur est en soi une démarche déjà entreprise par un bon nombre d'intellectuels au fil du temps dont le classique *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (1993) de Barbara Creed qui expose la différence monstrueuse de la femme vis-à-vis de l'homme dans le cinéma d'horreur :

*"[...] the horror film attempts to bring about a confrontation with the abject (the corpse, bodily wastes, the monstrous-feminine) in order finally to eject the abject and redraw the boundaries between the human and the non-human. As a form of modern defilement rite, the horror film attempts to separate out the symbolic order from all that threatens its stability, particularly the mother and all that her universe signifies."*¹⁰

Alors, problématiser le monstre à partir des démarches déjà entreprises et éprouvées allait de soi. Surtout que la démarche s'inscrit dans un désir postmoderne de compréhension de sa propre reconstruction : celle de l'homme blanc. L'homme blanc qui aurait construit son propre système de reconstruction.

Ainsi via l'écran cinématographique :

*« L'analyse du film et de ses signes (dans la structure, le récit, la forme ou l'économie) nous permet de déceler avec assez de précision les tendances implicites de la société qui le produit. Société dont il constitue, en tant que produit culturel, un des symptômes ou des révélateurs sociaux privilégiés. »*¹¹

Dans un premier temps, il nous faut donc identifier la représentation cinématographique du monstre. Scruter, cerner et puis creuser le sens de l'image, nous le ferons suivant les

¹⁰ CREED, Barbara, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York, Routledge, 1993, p.14.

¹¹ RAMONET, Ignacio, *Propagandes silencieuses*. France, Gallimard, 2004, p.94.

méthodes utilisées par Siegfried Kracauer dans son ouvrage *From Caligari to Hitler* (1947) mais plus précisément suivant son chapitre *Murderer Among Us*.

Ensuite, nous revisiterons l'étude processuelle d'articulations par Robin Wood et son essai *American Nightmare* (1979) qui saura nous éclairer par la mise sur pied d'une démarche analytique relationnelle capable d'expliciter le système capitaliste patriarcal que nous cherchons justement à comprendre via l'analyse du monstre.

Enfin, il nous faudra réfléchir sur l'historicité conjoncturelle de cette construction de sens représentée via la figure du monstre. Les deux premières étapes s'étant généralement contentées de rester sur le seuil de l'image cinématographique, nous ferons le pont vers notre société construite et constructrice dans l'espoir d'une meilleure compréhension de notre statut : de mon statut d'homme blanc occidental.

Pour ce faire, je solliciterai la thèse du monstre en sept points de Jeffrey Jerome Cohen tiré du chapitre *Monster Culture (Seven Thesis)* de l'ouvrage *Monster Theory* (1996) écrit sous sa direction qui sera sollicité. Ainsi, à partir de l'analyse du langage cinématographique et de l'articulation de ses signes relationnels porteur de sens, nous tenterons ainsi de préciser notre compréhension de la reconstruction de l'homme blanc et donc, de moi-même.

1.2 M(ONSTRE MODERNE)



The film's true center is the murderer himself.

À propos de *M*, Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler*.

Suite à la levée de boucliers et l'embargo cinématographique des Alliés suivant la Première Guerre mondiale, le monde découvre le cinéma allemand et plus particulièrement le nouveau style en vogue, soit l'expressionnisme avec comme porte étendard : *The Cabinet of Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920)¹². Chef d'œuvre du clair obscur et du développement du langage cinématographique par les objets, décors inanimés synonymes d'une esthétique précise, particulière et porteuse d'un sens étrange ; l'ensemble suscite de nombreuses discussions et analyses. On parle de changements économiques, politiques, de bouleversements sociaux mais selon Siegfried Kracauer dans son ouvrage culte *From Caligari to Hitler: A Psychoanalysis of the German Screen* (1948), on oublierait d'exposer les dispositions psychologiques du peuple allemand à une époque donnée.

Par l'analyse de l'image et de l'ensemble des stratégies langagières du cinéma expressionniste, ce que Kracauer nomme "*visible hieroglyphs*", le texte représenté d'une expérience plus simple, il exposera les prédispositions qui sembleraient colmater

¹² J'utiliserai les titres de langues anglaises pour uniformiser la lecture.

l'ensemble des facteurs représentés au sein de la cinématographie de l'époque : une cinématographie nationale en mouvance au même rythme que son premier consommateur, l'Allemagne de l'entre-deux guerres.

*"Instead of realizing that it might be in their practical interest to side with democracy, they preferred, like the employees, to listen to Nazi promises. Their surrender to the Nazis was based on emotional fixations rather than on any facing of facts. Thus, behind the overt history of economic shifts, social exigencies and political machinations runs a secret history involving the inner dispositions of the German people. The disclosure of these dispositions through the medium of the German screen may help in the understanding of Hitler's ascent and ascendancy."*¹³

Siegfried Kracauer voit le film comme étant le produit d'un ensemble de personnes et non d'un seul maître à l'œuvre. Évidemment, Pudovkin mettait l'emphasis sur la collectivité créatrice de la production cinématographique et selon les observations de Kracauer lorsqu'il visita le plateau du réalisateur G.W. Pabst aux studios français de Joinville, le film était le résultat d'un mélange d'attitudes hétérogènes dans la recherche d'un juste milieu acceptable par tous.¹⁴

De plus, le film s'adresse tout d'abord à lui-même, c'est-à-dire aux désirs de la masse anonyme dont il fait nécessairement partie. C'est la construction de sens non pas précisément à partir de l'industrie aliénante comme le discours critique nous y a habitué mais une vision plus nuancée étrangement contemporaine, herméneutique et proche de la réalité contemporaine.

*"The manipulator depends upon the inherent qualities of his material; even the official Nazi war films, pure propaganda products as they were, mirrored certain national characteristics which could not be fabricated. What hold true of them applies all the more to the films of a competitive society. Hollywood cannot afford to ignore spontaneity on the part of the public. General discontent becomes apparent in waning box-office receipts, and the film industry, vitally interested in profit, is bound to adjust itself, so far as possible, to the changes of mental climate. To be sure, American audiences receive what Hollywood wants them to want; but in the long run public desires determine the nature of Hollywood films."*¹⁵

¹³ KRACAUER, Siegfried, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. New Jersey: Princeton University Press, Édition révisée 2004 (1947), p.11.

¹⁴ Ibid, p.5, traduction libre.

¹⁵ Ibid, p.6.

Je ressens déjà l'ébauche d'un fonctionnement et d'une articulation où le sujet n'est pas complètement soumis au poids du système aliénant étant lui-même partie prenante et même activante du processus. Cette manière de faire, je la retrouve désormais partout où il faut vendre correctement, donc de manière efficace. J'ai l'impression qu'on ne vend plus un produit aux bienfaits miraculeux mais on construit la parfaite barre de chocolat à partir de nos désirs et attentes. La capacité de l'analyste marketing à identifier les prédispositions du client cible construira le produit selon une précision plus ou moins rentable selon la cueillette et mise en application de l'expérience. Cette méthode à la mode construit maintenant des candidats politiques de la même manière en positionnant le candidat sur des enjeux non pas idéologiques mais bien sondés d'avance. Le *focus group* est la tentative d'exposition des fonctionnements et attitudes inconscientes d'un consommateur en permanente évolution et aux besoins de consommation relativement croissant dans le temps. La salle de cinéma, donc, devient le *focus group* de Kracauer.

Parce que pour ce dernier, l'écran cinématographique est le produit culturel par excellence, une synthèse complète des mécanismes et prédispositions inconscientes: « *What films reflect are not so much explicit credos as psychological dispositions – those deep layers of collective mentality which extend more or less below the dimension of consciousness.* »¹⁶

Kracauer nomme “*visible hieroglyphs*” le texte représenté d'une expérience plus simple.

*“Films are particularly inclusive because their « visible hieroglyphs » supplement the testimony of their stories proper. And permeating both the stories and the visuals, the “unseen dynamics of human relations” are more or less characteristic of the inner life of the nation from which the film emerges.”*¹⁷

¹⁶ Idem.

¹⁷ Ibid, p.7.

Ce faisant, Kracauer développe plus précisément dans son chapitre *Murderer Among Us* une identification et une analyse de la figure monstrueuse de Hans Beckert, premier véritable *serial killer* cinématographique dans le *M* (1931) de Fritz Lang. Fonctionnant dans la vie de tous les jours comme un simple bourgeois inoffensif, Lang décide justement de dépeindre Hans Beckert, le monstre, comme étant un bourgeois hyper conformiste, blanc et suivant l'étiquette péjorative d'un homme enfant : immature de surcroît.

M nous offre le refoulement d'une sexualité infantile représentée par Lang comme une attitude et une apparence enfantine qui aboutit dans une reprise de la sexualité infantile refoulée et maintenant immorale. Se refusant la complète responsabilité sur ses actes, Beckert plaidera qu'il n'a pas le contrôle sur sa personne et, comme l'enfant, voudra se défendre d'être sous le joug du désir incontrôlable :

"I am always forced to move along the streets, and always someone is behind me. It is I. I sometimes feel I am myself behind me, and yet I cannot escape...I want to run away – I must run away. The specters are always pursuing me – unless I do it. And afterwards, standing before a poster, I read what I have done. Have I done this? But I don't know anything about it, I loathe it – I must loathe it – must – I can no longer..."¹⁸

Siegfried Kracauer définit alors le monstre non pas comme un rebelle rétrograde mais bien comme un produit de régression et annonciateur de violence sadique dans l'impossibilité de prise de conscience et de libération de sa situation. Parce que le crime organisé finira par mettre la main au collet de Beckert ; quoique Lang nous propose une allusion en montage parallèle sur la proximité morale entre les policiers et les bandits de la ville. La condamnation viendra du peuple avant le système judiciaire dont le verdict nous laisse pantois à la toute fin du film. Le peuple châtie alors avec véhémence utilisant l'extorsion, le mensonge, la torture dans le cadre d'un tribunal populaire en force.

¹⁸ Ibid, p.221.

Ainsi, "*the film's true center is the murderer himself*"¹⁹ par et pour qui l'ensemble du film et des motifs s'articulent : un reproduit de régression et non un rebelle rétrograde. Parce que Lang termine son film en nous représentant les mères de famille en pleurs. Sensiblement absentes, laissées en retrait du tribunal autant populaire qu'institutionnalisé, elles sont témoins d'un avenir incertain. Les vrais dangers qui guettaient maintenant leurs enfants étaient plus troubles, plus flous: un consensus populaire, mâle, blanc, hyper conformiste, une monstrueuse condamnation unilatérale de la différence.

¹⁹ Ibid, p.220.

1.3 BATMAN RETURNS OU LA SYNTHÈSE DU MONSTRE SELON ROBIN WOOD DANS AMERICAN NIGHTMARE.

*Batman Returns n'est pas un film, mais un état de transe américain.
L'inconscient collectif qui se parle à lui-même.*

Der Spiegel

Le monstre moderne du film expressionniste et son analyse quoique potentiellement recyclable présentaient déjà des limites évidentes. La méthode classique de Siegfried Kracauer, à titre de juif allemand exilé aux États-Unis pouvant se permettre une analyse intuitive et instinctive de relecture historique de son temps, pourrait sembler quelque peu douteuse dans son application, surtout dans le temps contemporain où nous nous situons.

Pour expliciter un sens plus contemporain, relationnel, hybride et utile dans notre analyse du monstre dans sa représentation actuelle, nous sollicitons l'apport de Robin Wood et sa démarche entreprise dans son essai *American Nightmare* à propos du cinéma d'horreur américain de l'époque.

Une réactualisation des phénomènes représentés chez une nation forte méritait une mise à jour postmoderne capable de remettre en cause les principes et valeurs fondamentales qui encadrent la société actuelle.

1.3.1 Répression, Oppression et Tim Burton

Dans son essai *American Nightmare*, Robin Wood parcourt une bonne partie de la cinématographie d'horreur américaine, plus spécialement des années 60 et 70, et entreprend

une exploration de ce que le peuple états-unien a de plus refoulé mais pourtant représenté sur écran géant dans les salles de cinéma via le genre horrifique.

Suivant une recomposition hybride des pensées marxistes et freudiennes, Wood expose le rapprochement certes intellectuel mais intrinsèquement naturel entre la révolution sociale et la révolution sexuelle présentée respectivement par Karl Marx et Sigmund Freud. Le but commun n'est-il pas franchement le renversement de l'autorité capitaliste dominante mais davantage de l'autorité capitaliste patriarcale en tant qu'idéologie et composante intégrale de ses institutions ?

Grâce à un développement psychanalytique (*psychoanalysis*), Wood définit sa notion de répression qui semblerait sous-tendre les motivations nécessaires à la révolution tant sociale que sexuelle. Ainsi, la répression dite *Basic* est une répression universelle et nécessaire qui différencie fondamentalement les animaux des êtres humains. Or, la répression dite *Surplus* est particulière aux cultures et définit, pour l'exemple occidental, la majorité des gens comme des êtres hétérosexuels bourgeois évoluant dans un ensemble patriarcal capitaliste.

C'est donc cette répression qui intéresse Wood et qui nous intéresse d'adapter à notre période contemporaine suivant l'objectif de compréhension des mécanismes de refoulement qui donnent forme au film d'horreur sur écran, au cinéma.

Car il ne s'agit pas ici d'oppression, Wood la définissant comme étant quelque chose de tangible, plus accessible, qui a un impact direct et immédiat sur le concret du réel, si telle

chose peut toujours exister, dans notre configuration personnelle. Nous traitons plus précisément de répression inaccessible sans les soucis de l'analyse *psychanalytique* de l'esprit, du rêve, pour notre analyse, ici, cinématographique. Ces forces intérieures car (in)justement refoulées, Wood les classe sous quatre catégories : l'énergie sexuelle/intellectuelle, la bisexualité, la sexualité/créativité féminine et finalement la sexualité infantile propre aux enfants.

Pour exposer de manière claire et pertinente tout en ajournant le développement de Wood de ce qui est refoulé, donc victime de répression, nous aurons recours au long métrage de genre états-unien *Batman Returns* (1992) du réalisateur et maître de l'ambiance hybride horrifique, noire, fantasmagorique : Tim Burton.

En ce qui a trait au film, ce dernier représente comme simple prémisse le retour à Gotham City du justicier Batman qui doit, encore une fois, sauver la ville et ses citoyens. Ainsi, nous extrapolerons dans la même veine que Wood alors que *Batman Returns* fait nécessairement référence au retour de justement ce qui avait été refoulé, qui doit désormais refaire surface et qui doit maintenant être refoulé de nouveau.

1.3.1.1 Répression de la sexualité infantile et le Pingouin

Dans une magnifique ouverture, *Batman Returns* démarre sur ce qui rappelle la longue et inoubliable séquence d'ouverture du chef d'œuvre *Citizen Kane* (1941) de Orson Wells. Alors qu'on assistait à la mort d'un richissime magna de la presse qui n'était que pour lui-même un homme à l'enfance perdue tout comme son *Rosebud*, on assiste sans le savoir à un processus semblable de castration de la sexualité infantile de celui qui deviendra pour

tous l'infâme Pingouin. Produit de la haute bourgeoisie, cet enfant aux traits physiques ignobles, et justement indignes de la classe parmi laquelle il est né, n'est bon qu'à jeter aux égouts. Il grandira au sein de ce que l'ensemble de la population rejette et refuse de voir. Prisonnier de son malheur intérieur et de son énergie sexuelle refoulée, il erre avec ses jouets dans les sous terrains de la ville parmi les pingouins, de petits hommes à stature d'enfants. La tentative de catharsis prendra forme le jour le plus parfait de l'année soit le jour de Noël : journée de renaissance, pour le Pingouin, et de dévoilement du Sapin par le magnat Max Shreck.

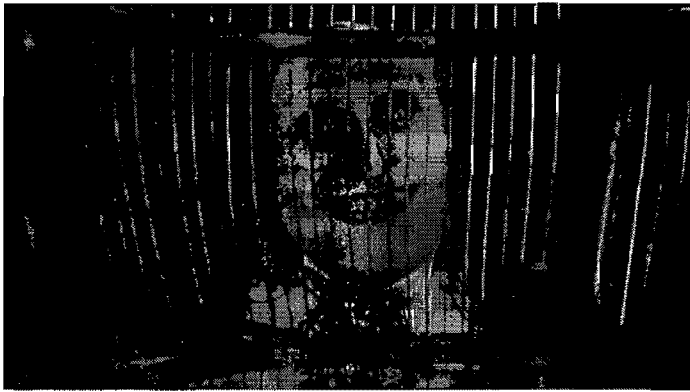


Figure 3 - Malgré le sourire, il restera à jamais prisonnier de son malheur intérieur.

1.3.1.2 Répression de la bisexualité et Max Shreck

Puissant homme d'affaire qui aime se prendre pour le Père Noël, on remarquera son apparence certainement léchée et une certaine préférence pour le maquillage et les coiffures stylisées. D'une étonnante proximité avec son fils pour qui il a une admiration sans bornes, cette admiration est certainement plus pour lui-même que pour les autres, son fils étant une copie quasi parfaite ou en devenir de son père. Il touche abondamment à son fils dont il est profondément épris et dont il souhaite sauver la vie à tout prix. Sa descendance, mais

surtout le reproduit de sa représentation, compte pour Max Shreck, cet individu bel et bien en amour avec lui-même via sa représentation. Tim Burton le sait bien, lui qui donne à son personnage le nom reformulé de l'acteur Max Schreck : interprète de Graf Orlok, le *Nosferatu* de Murnau en 1922. Ce dernier étant, et Wood serait certainement d'accord, un icône du refoulement de la bisexualité, thématique reprise dans plusieurs épisodes vampiriques dont *Interview With The Vampire* (Neil Jordan, 1994). Max Shreck est prisonnier de sa représentation et de son sens vampirique refoulé qui en tant qu'homme d'affaire (post)moderne sans scrupule est capable de voler la vie tout en étant capable, comme le vampire, d'en faire naître une autre.

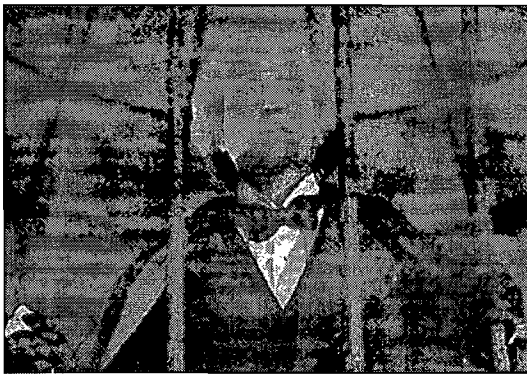


Figure 4 - Prisonnier de son moi profondément vampirique.

1.3.1.3 Répression de la sexualité/créativité féminine et Catwoman.

La docile, sobre et passive secrétaire Selina Kyle qui trouve dans sa routine habituelle une certaine libération hypnotique ne fait réellement que s'enfermer dans une vie misérable sans aucune passion autre que le néon rose de sa chambre à coucher qui scande « *Hello There* »; elle deviendra une suave chatte blessée qui transformera sa vision des choses en « *Hell(o) (t)Here* ». Catwoman reprend vie de cette manière. Celle qui n'était pas capable d'affronter les hommes d'affaires et qui par négligence carriériste sort du chemin prédestiné

en tombant sur de l'information suspecte sera projetée par Max Shreck du haut d'une tour, espèce de suicide volontaire actionné par le désir du vampire, poursuite de notre allégorie entamée plus tôt, pour devenir celle qui portera sur son costume les séquelles du passé. Son affirmation sexuelle et son énergie refoulée depuis trop longtemps ne sont que le dernier souffle d'une existence déjà descendante. Prisonnière de son destin i.e de sa répression. *Surplus*, elle tentera justement de remplir son mandat de femme en croyant de nouveau à l'amour mais cette fois-ci avec un homme qui lui-même est incapable d'exister sans le refoulement de ses pulsions profondes.



Figure 5 - Prisonnières des blessures du passé.

1.3.1.4 Répression de l'énergie sexuelle/intellectuelle et Batman.

Le milliardaire Bruce Wayne, celui qui possède tout mais qui doit nécessairement vivre une vie parallèle secrète de justicier selon l'objectif improbable de venger la mort de ses parents, est l'expression même de la répression de l'énergie sexuelle et intellectuelle. L'incapacité à assouvir sa vengeance réside dans l'impossibilité de la voie qu'il a choisit pour vivre sa peine. Comme l'exprime Wood, la société permet une réduction au minimum de nos facultés d'accomplissement sexuel, et nous garder dans un état constant de frustration et d'anxiété pour fonctionner de manière optimale. Pour Bruce Wayne, remettre

en question l'extraordinaire richesse de son père et l'écart qui persistait entre ce dernier et la classe pauvre de Gotham City comme étant une raison de sa mort, donc de remettre en question le système patriarcal capitaliste comme étant la raison de la mort de ses parents et donc de son malheur personnel est une équation trop complexe, et ce même pour un diplômé des plus grandes Universités américaines. Le chemin le plus évident serait d'utiliser cette incroyable fortune pour réaffirmer les bases mêmes et la nécessité de ce système. Sauf qu'émerge alors à nouveau le refoulement complet de sa tragédie personnelle en plus d'en créer une seconde : celle de la vie de justicier masqué qui n'aide en rien la possibilité de se rapprocher et de retrouver l'amour parental chez une conjointe par exemple. Constamment frustré dans son existence, il trouvera refuge dans les bras d'une psychopathe, Catwoman, elle-même désaxée et désireuse de refaire vivre l'amour à défaut de renverser le système capitaliste patriarcal aliénant. Cette scène de rencontre au bal masqué est particulièrement évocatrice de la situation psychologique des deux personnages devant faire avec une personnalité refoulée alors qu'ils sont les deux seules personnes non masquées de la soirée; tout en l'étant profondément.



Figure 6 - En refoulant ses capacités à réfléchir adéquatement, Bruce Wayne crée un monstre bien plus dangereux.

1.3.2 L'Autre, la destruction de l'Autre et les attaques suicides.

Robin Wood poursuit le développement de ce qui nous mènera finalement à une définition relativement précise des paramètres pouvant définir ce que représente le monstre à l'écran cinématographique américain. Toujours suivant les techniques psychanalytiques, il désire mettre l'accent sur la notion de la différence, de l'*Autre* (*The Other*) : concept auquel il nous est impossible de palier et auquel nous sommes confrontés tous les jours au sein de notre société bourgeoise patriarcale. L'*Autre* est celui ou plus souvent celle qui doit préférentiellement être assimilé ou, dans le cas contraire, détruit et enrayé. Cette façon de faire est nécessaire dans l'optique de réaffirmer et d'officialiser nos comportements institutionnalisés par le système patriarcal capitaliste qui dicte désormais la marche à suivre que nous avons exposés plutôt avec le développement des quatre psychoses à l'écran découlant de ce qui nous est demandé ou plutôt enseigné à être refoulé.

Wood détermine huit catégories de l'*Autre* qui doivent nécessairement être assimilées ou radiées et qui sont une menace à l'ordre patriarcal. Dans un premier temps, tout simplement a) les autres personnes. Selon Wood, toutes les relations d'une société capitalistes se définissent nécessairement par un rapport de pouvoir et de compétitivité. Dans *Batman Returns*, effectivement, l'ensemble de ce qui peut être défini comme d'autres personnes sont une menace. Autant pour Batman qui ne peut laisser transparaître son identité – et qui réaffirme encore une fois la même distance qui existait entre son père et le simple peuple – que pour le Pingouin, Max Shreck et Catwoman qui tentent de voler ou plutôt de reprendre aux autres gens ce qu'ils leur ont pris.

Wood poursuit avec **b)** les femmes. Cette construction contrôlée par les hommes est une représentation de ce qui est porteur d'une sexualité ironique : devant rester simplement nécessaire ou à tout de moins passive et soumise. Cet *Autre* est Catwoman, et parce qu'elle s'insurge désormais devant les centres commerciaux et les produits de beauté : elle doit mourir et Batman se doit de faire régner les lois économiques. Justement, le **c)** prolétariat est la troisième catégorie. Le petit peuple n'occupe que l'arrière plan et fait acte de figuration dans *Batman Returns*. Il faut protéger ce beau petit peuple et justement les protéger de choses ignobles comme le Pingouin et Catwoman, la socialiste révolutionnaire. Pour nous spectateurs, Max Shreck est une menace, le petit peuple ne sait rien des machinations capitalistes du personnage. Seul Bruce Wayne, capitaliste à l'éthique affinée ainsi que, la voilà, la secrétaire Selina Kyle comprennent la stratégie mercantile du magna. Selina sera éliminée et transformée en révolutionnaire frustrée et psychotique i.e. Catwoman.

Les **d)** autres cultures sont habituellement facilement identifiables au cinéma américain mais plus subtiles dans *Batman Returns*. La bande criminelle partenaire du Pingouin qui y fait ainsi office de culture étrangère. Bande costumée aux allures de cirque, elle renvoie aux gitans, espèce de nébuleuse bohémienne hispanique qui vont et qui viennent. Comme le précisait Wood, cette catégorie est souvent rendue exotique pour expliquer le détachement face à la culture dominante du film. Ils laisseront d'ailleurs tomber le Pingouin lorsqu'il sera à la merci de Batman. Mais alors, le Pingouin, exilé dans un ghetto sous terrain fait-il partie d'un **e)** groupe ethnique à l'intérieur d'une culture ? Wood définit cette catégorie en faisant référence à l'acceptation générale de leur présence dans les limites des ghettos. Le Pingouin était une légende urbaine qui faisait vendre des journaux et c'était

tant mieux; lorsqu'il devint une réalité au grand jour des bourgeois de Gotham City, il devint un problème. Pour preuve, Max Shreck a dû tenter, en vain, de le rendre politiquement vendable de manière à faire voir autre chose aux yeux du monde que ce que le Pingouin était vraiment : un être déviant. Sexuellement, certes, mais disons que pour représenter l'*Autre* à la **f)** sexualité déviante, c'est l'ensemble des personnages qui représentent le mieux le concept de Wood. Que se soit les allures vampiriques de Shreck, l'impossibilité amoureuse entre Batman et Catwoman où les pulsions animales du Pingouin : tous les personnages ont un comportement sexuel déviant. Il faut dire que les deux principaux protagonistes, Batman et le Pingouin, se ressemblent sous différents points de vue tout en étant complètement différents. Les **g)** enfants étant l'avant-dernière notion de Wood, même si Batman a été victime d'un refoulement émotif en bas âge, il a su trouver au sein du système patriarcal la sécurité qui lui a permis de grandir et de désormais châtier le Pingouin demeuré enfant retardé aux pulsions profondément lourdes de conséquences sur l'ensemble de sa personne.



Figure 7 - Devant l'adulte puissant qu'est devenu Batman, le Pingouin n'est qu'un enfant qui ne peut que se défendre à l'aide d'armes jouets.

Parce que la finalité est prévue d'avance : Batman saura préserver l'ordre et **h)** l'idéologie alternative échouera nécessairement. Mais de quelle manière s'articulera l'ensemble ?

L'idéologie alternative dans *Batman Returns* est pour le Pingouin et Catwoman, l'établissement d'un chaos complet. On ne parle même pas ici de marxisme mais plutôt de son cousin encore plus improbable, l'anarchisme. Parce que Catwoman est morte, une espèce de zombie qui prend plaisir à détruire ce qui l'a créé, soit les centres commerciaux et autres superbes blondinettes ridicules. De son côté, même si le Pingouin désire comprendre d'où il vient, il sait pertinemment que la réponse à sa question ne saura lui faire oublier la misère dans laquelle il a grandi et à laquelle il doit faire face tous les jours de sa vie : c'est l'annihilation du système patriarcal capitaliste bourgeois dont il est le produit qu'il désire réduire à néant. C'est le monde que Max Shreck de son côté désire engraisser. Il désire créer une centrale qui volera l'énergie à la ville pour la revendre. Mais Batman décide plutôt de faire régner un monde du compromis, un gardien de l'ordre médian. Un monde mitoyen où le citoyen construit, ou dans ce cas-ci la citoyenne accomplit comme Selina Kyle, saura tout de même apprécier les gratifications de la liberté quotidienne sans tomber dans une psychose se rapprochant davantage de celle du Pingouin qui, lui, ne peut définitivement pas s'en sortir vu la gravité de sa situation. C'est pourquoi il s'emploie à vouloir détruire Gotham City, cette métropole aux allures *newyorkaises* qui l'étouffe et l'empêche de vivre alors que c'est justement elle qui l'a mise au monde. Produit de notre (sur)consommation, le Pingouin saura convaincre une armée de manchots qui, tout comme lui, peuvent servir une cause sans véritablement comprendre l'ensemble du projet. De véritables terroristes, ils seront cependant arrêtés par Batman qui préviendra l'attentat suicide en plein cœur de Gotham.

Au-delà du développement conceptuel de Robin Wood sur ce qui caractérise et *re-présente* le monstre à travers l'écran cinématographique américain contemporain, on entrevoit la

synthèse de sa démarche dans *Batman Returns*. L'intensification avec laquelle s'est poursuivi l'évolution du monde contemporain, postmoderne, qui construit dès la naissance un citoyen aux pulsions primaires refoulées au plus profond de lui-même au profit d'une société patriarcale capitaliste rentable, nous témoignons désormais, c'est du moins le cas dans *Batman Returns*, de la peur viscérale du citoyen moyen de voir son monde imploser devant lui suite de la machination d'un produit de leur (sur)consommation résiduelle qu'on croyait bien loin enfoui quelque part mais qui doit nécessairement refaire surface.

1.4 ENTRACTE OU LA SOCIÉTÉ DU SPECTACLE

*The public may take a year and a day to assemble and when it is assembled it still does not exist.
The public is an abstract void and vacuum that is all and nothing.
The category public is reflection's mirage...the fairy tale of an age of prudence.*

Kierkegaard.

Parce qu'un film qui met en scène une série de personnages masqués qui s'articulent autour de la notion de différence dans un cadre capitaliste patriarcal fait penser à une société qui se donne en spectacle, prenons le temps de rappeler les grandes lignes de la société du spectacle de Guy Debord en parallèle, toujours, avec *Batman Returns*.

Nous l'avons dit, le style Tim Burton donne à penser, en plusieurs points, au style moderne de l'expressionnisme allemand du début du 20^e siècle. À la différence que l'ensemble s'articule dans un temps où le résultat industriel n'est pas l'unique point de référence. "*The postindustrial society is the "society of the spectacle," living in the "ecstasy of communication."*"²⁰ si on extrapole les écrits de Giuliana Bruno sur *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) à *Batman Returns*. C'est pourquoi Max Shreck polit son image, vend du rêve avec le dévoilement du Sapin de Noël et projette de rendre le Pingouin politiquement vendable : une vraie *success story*. Ces mesures stratégiques font écho aux propos de Debord rapportés par Best et Kellner alors que l'objectif de la satisfaction sensorielle immédiate n'est qu'en fait un châtiment à long terme sur l'essence même d'une personne.

*"Unlike early capitalism whose structural exigencies lay in the forceful exploitation of labor and nature and in defining the worker strictly as a producer, the society of the spectacle defines individuals as consumers and attempts to constitute their desires and needs, first creating and then exploiting them."*²¹

²⁰ BRUNO, Giuliana, *Ramble City: Postmodernism and Blade Runner*.

<http://www.stanford.edu/dept/HPS/Bruno/bladerunner.html> (Consultation en ligne le 26 septembre 2007)

²¹ BEST, Steven, DOUGLAS, Kellner, *The Postmodern Turn*. Guilford Press, New York, 1997, p.85

Comme nous l'explicitons avec Kracauer dans les pages précédentes, on vend des candidats politiques suivant l'imagerie en vogue plutôt que de présenter une plate-forme électorale viable au premier plan. Max Shreck tente d'acheter de cette manière le pouvoir grâce à l'élection du Pingouin mais aussi avec l'organisation de soirées mondaines qui regroupent l'ensemble du gratin bourgeois. Dans un ensemble masqué, comme nous l'avons déjà exposé, Bruce Wayne et Selina Kyle peuvent se permettre de ne porter aucun masque papier car ils assument déjà le fardeau du masque. Dans le jeu de l'image et de la contemplation du statut, le fantasme prend de l'importance sur ce qui pouvait rester de vrai.

*"The world of the spectacle thus becomes the real world of excitement, pleasure, and meaning, whereas everyday life is devalued and insignificant by contrast. Within the abstract society of the spectacle, the image thus becomes the highest form of commodity reification [...]"*²²

On ressent alors le point de vue de Guy Debord dans *Batman Returns* alors que « *le spectacle est le capital à un tel degré d'accumulation qu'il devient image.* »²³ Profitant du rassemblement mondain de l'ensemble refoulé de la bourgeoisie capitaliste patriarcale qui célèbre son existence, le Pingouin en profitera pour enlever la progéniture, donc la reproduction corporelle de la suite monstrueuse, comme nous le verrons plus tard, des riches et célèbres. Extrapolant son existence sur les nouveaux-nés bourgeois, il profite de l'apathie festive générale pour castrer le pouvoir politique, capitaliste, patriarcal. Retour des choses dans une certaine performance situationniste, la démarche du Pingouin sera cependant arrêtée, au grand plaisir des spectateurs, par l'acteur principal du spectacle : Batman. Cette situation réaffirme d'autant plus l'exposition de la société du spectacle qui comme nous le présentions avec la critique du *Der Spiegel* en début de chapitre : « *Batman*

²² Ibid, p.90.

²³ DEBORD, Guy, *La société du spectacle*. Document produit en version numérique par Yves Le Bail, bénévole, Évreux, Normandie, France.
http://classiques.uqac.ca/contemporains/debord_guy/societe_du_spectacle/spectacle.html
 (Consultation en ligne le 3 Mai 2008).

Returns n'est pas un film, mais un état de transe américain. L'inconscient collectif qui se parle à lui-même. »²⁴

Ou dans les mots de Best et Kellner : *"The concept of the spectacle therefore involves a distinction between passivity and activity and between consumption and production, condemning passive consumption of spectacle as an alienation from human potentiality."*²⁵

²⁴ MÜLLER, Jürgen, Films des années 90. Taschen, Espagne, 2001, p.124.

²⁵ BEST, Steven, DOUGLAS, Kellner, *The Postmodern Turn*. Guilford Press, New York, 1997, p.89

2. CHAPITRE 2 - PROBLÉMATISER LA (MA) MASCULINITÉ BLANCHE



Figure 8 : Avenir trouble; fin heureuse...

2.1 1^{ère} PARTIE : LA BASIC FORMULA

La méthode relationnelle employée par Robin Wood dans son essai *American Nightmare* et plus particulièrement son outil d'analyse Basic Formula prennent à la lumière de l'analyse de *Batman Returns* une tournure assez inattendue. Le Basic Formula selon Wood expliquait la formule ordinaire de la composition d'un film d'horreur. "*Normality is threatened by the Monster. I use normality here in a strictly non-evaluative sense, to mean simply conformity to the dominant social norms.*"²⁶ Wood articulait donc trois variables simples: la normalité, le monstre et la relation qui s'opère entre les deux.

Or, dans *Batman Returns*, qu'est-ce que la normalité et qui est donc le véritable monstre qui vient perturber la normalité ? On assisterait à une série d'interactions entre une normalité monstrueuse construite par des monstres. L'interrelation et l'interdépendance entre les différents monstres construit Gotham City qui à son tour entretient géographiquement le mythe monstrueux. C'est l'engraissement de la société du spectacle.

Alors, si l'ensemble est orchestré par une articulation de refoulements autant sexuels que sociaux pour un monde bourgeois capitaliste patriarcal qui donne une aliénation consommatrice de *re-présentations* : qu'est-ce que ma normalité ? Qui suis-je exactement et qui ne suis-je pas au sein de cette société construite dans un rapport nébuleux entre les pôles de la normalité et du monstre ? C'est dans un retour à la source, à la composition corporelle de la naissance où nous croyons *re-trouver* ce que je suis.

²⁶ WOOD, Robyn, *American Nightmare*. Festival of Festivals, Toronto, Canada, p.14.

D'une analyse classique de l'image expressionniste en passant par une logique postmoderne du film d'horreur, nous glissons vers une méthodologie générale d'exploration, de compréhension et d'une tentative de définition de mon histoire secrète par l'analyse du monstre, l'homme blanc états-unien, américain, occidental dans une réalité hybride monstrueusement articulée à l'écran cinématographique.

Se faisant, nous répondrons justement aux deux principales critiques émises au sujet de l'analyse psychanalytique, entre autre explicitées dans l'article *Film and Psychoanalysis* de Barbara Creed (1998), où l'absence de relief conjoncturel historique et la propension à traiter d'un sujet idéal laissant pour compte les notions de genre, de race et de sexe seront abordés. En développant davantage la problématisation *queer* à la Wood issue du modernisme Kracauerien et grâce à la conceptualisation corporelle de Jeffrey Jerome Cohen, nous saurons y inclurons la variable du genre pour y découvrir, ne serait-ce qu'un instant, un arrêt dans le temps, mon histoire secrète, capable d'apporter un point de vue temporel à l'analyse psychanalytique au cinéma.

*Monsters are our children. They can be pushed to the farthest margins of geography and discourse, hidden away at the edges of the world and in the forbidden recesses of our mind, but they always return. And when they come back, they bring not just a fuller knowledge of our place in history and the history of knowing our place, but they bear self-knowledge, human knowledge – and a discourse all the more sacred as it arise from the Outside. These monsters ask us how we perceived the world, and how we have misrepresented what we have attempted to place. They ask us to reevaluate our cultural assumptions about race, gender, sexuality, our perception of difference, our tolerance toward its expression.
They ask us why we have created them.*

Jeffrey Jerome Cohen, Monster Theory.

2.2 SEPT ; SE7EN

*Do monsters really exist?
Surely they must, for if they did not, how could we?*

Jeffrey Jerome Cohen, *Monster Theory*.

Jeffrey Jerome Cohen nous permettra d'accentuer notre analyse de la figure monstrueuse mais plus principalement de la composition du corps culturel du monstre. Cette extrapolation corporelle du monstre nous permettra, grâce au chapitre *Monster Culture (Seven Thesis)* de l'ouvrage *Monster Theory : Reading Culture* (1996), de situer le monstre dans un temps précis de construction capable de nous donner la variable manquante et justificatrice à la Basic Formula de Wood et initialement amenée par Kracauer : l'histoire secrète. Parce que suivant la théorisation du monstre selon Cohen, le sens du monstre se re-trouve quelque part entre le moment de sa création et de sa consommation par un lecteur dans un moment donné dans le temps : « [...] *the monster signifies something other than itself: it is always a displacement, always inhabits the gap between the time of upheaval that creates it and the moment into which it is received, to be born again.* »²⁷

Pour Cohen, donc, le monstre est tout d'abord une construction d'un moment, d'une émotion particulière de l'Histoire. À la croisée des chemins émergerait une idée qui nécessite d'être interprétée suivant sa construction : « *A construct and a projection, the monsters exist only to be read...a glyph that seeks a hierophant.* »²⁸ Étrangement, on se rappellera que Kracauer voyait les choses un peu de cette manière. Il y aurait donc dans le

²⁷ COHEN, Jeffrey Jerome, *Monster Theory*. États-Unis, University of Minnesota Press, 1996, p.4.

²⁸ Ibid.

processus de construction du monstre, une sorte d'histoire secrète accessible à celui capable de bien saisir sa *re*-construction dans l'ensemble de sa *re*-présentation conjoncturelle.

Dans la même veine que *Batman Returns*, la normalité dans *Se7en* (David Fincher, 1995) semble d'emblée anormale. L'hyper conformisme dans la présentation du Lieutenant William Somerset (Morgan Freeman) entre certainement en conflit avec l'ambiance sonore extérieure trouble de la grande ville et, depuis *M*, ne faut-il pas justement se méfier de l'hyper conformisme et de sa relation à la ville ? Cette situation ne laisserait-elle pas alors présager une certaine attitude de protection vis-à-vis d'un *Autre* qui lui, semblerait tout le contraire ? Par exemple comparatif, prenons le souci maladif de préparation matinale de Patrick Bateman (Christian Bale) du *American Psycho* (2000) de Mary Haron.

J'éprouve le besoin de recourir au remarquable essai de Richard Dyer publié au sein de la collection *BFI Modern Classics* sur le film *Se7en* pour préciser la différence entre deux articulations aux résultantes opposées quoique certainement monstrueuses.

En relevant les règles du genre, Dyer explique dans son chapitre *Seriality* que le film policier a eu la tendance au fil des années à attribuer la sagesse au personnage de l'inspecteur de race noire pour laisser au partenaire blanc le côté impulsif, excessif, brutal. Il donne les exemples marquants de la série *Die Hard* (1988-90-92) avec John McClane et ses partenaires improvisés : le sergent Al Powell (Reginald Veljohnson) et Zeus Carver (Samuel L. Jackson) ainsi que *Lethal Weapon* (1987-98-95-98) et le célèbre duo des sergents Martin Riggs et Roger Murtaugh (Danny Glover). Il dresse ainsi le parallèle avec le profilage racial habituel du tueur en série, le fameux *serial killer* : l'homme blanc

ordinaire dans la trentaine. Le rapprochement qu'il dresse entre les deux nous rappelle quelque peu le *doppelgänger*, ce concept du double maléfique issu de la mythologie expressionniste allemande. Parce que fondamentalement, l'inspecteur blanc protestant et l'individu de la vie de tous les jours qui devient tueur en série, ici porteur dans *Se7en* du sobriquet auto explicatif John Doe (Kevin Spacey), se rapprochent intrinsèquement du mythe fondateur américain.

À ce chapitre, Oliver Stone nous avait déjà habitué à ce rapprochement dans l'articulation à l'écran de ses personnages Mickey et Mallory Knox (Woody Harrelson et Juliette Lewis) dans *Natural Born Killers* (1994). Autant par rapport au détective Scagnetti (Tom Sizemore) que lors de la rencontre du vieil amérindien (Russell Means), l'articulation de l'ensemble des personnes typiquement tueurs ou tués donne à comprendre et à mettre en évidence le trouble du *doppelgänger* au cinéma américain : la nébuleuse relation entre le héros tueur et le méchant tueur tué suivant les règles du genre. Ce à quoi carbure justement *Se7en* car suivant les règles narratives du genre policier, l'identification du monstre devient une démarche futile dans la mesure que l'ensemble est déconstruit puis reconstruit en un monde monstrueusement monstrueux. L'Amérique blanche elle-même construite sur un génocide amérindien bien plus imposant que le cimetière du même type dans le *Shining* (1980) de Stanley Kubrick, n'y a-t-il pas de quoi rendre monstrueux toute une nation et non simplement un écrivain en quête de sens face à sa profonde solitude morale ? Mon extrapolation peut paraître fataliste mais ma construction en archétype sert ici à revisiter la comparaison entre William Somerset et Patrick Bateman.



Figure 9 – Fondamentalement américain, Somerset et surtout Mills, clairement en avant plan, ne pourront se libérer de leurs constructions narratives.

Contrairement à Patrick Bateman qui désire à tout prix se fondre à la masse, *fit in* comme il le dit si bien, suivant le but hypnotique d'oublier sa construction monstrueuse, fondamentalement différente et définitivement désillusionnée par rapport à ses rêveries enfantines et cathartiques au point de se créer une existence vide de son essence relativement vraie et finalement importante à ses yeux; le lieutenant Somerset s'habille pour la confrontation. Tous les deux comprennent ce qu'ils sont et qu'ils doivent en premier lieu confronter leurs représentations de la vie de tous les jours. Or, Somerset, de par le genre et donc des règles nécessaires à la structure narrative du récit, sait, comprend et décide de se battre alors que Bateman, lui, s'annihilera en tentant justement de faire tout le contraire. C'est l'articulation du *doppelgänger*.

Dans ce cas-ci, Somerset sait. On nous suggère d'ailleurs de lui associer une partie importante du concept de la connaissance tout au long du film via plusieurs stratégies narratives. Il sait d'autant plus dans quel film il se retrouve, et ce, dès le début du récit. Sa mélancolie de départ se transforme certainement en peur profonde lorsqu'il rencontre son nouveau partenaire, le détective David Mills (Brad Pitt). Tout au long du récit, il tentera de libérer Mills de ses convictions fondamentalement construites. Autour d'un verre, dans un bar du coin, refuge du mâle, lieu de confession par excellence, loin de la peur du jugement ecclésiastique, Somerset assumera la finalité nécessaire du film. Lui qui comprend que la

fin du film ne sera absolument pas un *happy ending*, tentera d'une vaine et ultime tentative de faire avorter, comme nous le verrons plus tard, l'inévitable. Somerset tentera alors de faire comprendre à Mills que son fatalisme n'est pas dû à un seul événement mais bien à une construction qui a finalement aboutie à l'indifférence.

Justement, cette espèce d'indifférence, Dyer l'expose en parallèle à la situation de l'intellectuel. Cette prise de conscience qui mène nécessairement à l'inaction complète pour laisser place à une confortable évolution quotidienne, la valorisation facile, le travail : Somerset est détective.

Par contre, Mills n'acquiesce pas à cette logique. Il a besoin d'être le héros, l'homme blanc protestant impulsif : Brad Pitt. Somerset le comprend finalement, Mills est fondamentalement prisonnier de sa représentation ; tout comme Somerset d'ailleurs. Mills le confirme, ce n'est pas qu'il ne veut pas être d'accord avec Somerset : il ne peut pas : *I can't*. Non seulement est-il prisonnier depuis le début du film de l'ensemble des stratégies narratives du réalisateur et des codes du genre mais il est bel et bien prisonnier de sa représentation, de la diégèse et donc de l'écran. C'est la tragédie postmoderne qu'expose Fredric Jameson dans la définition de son concept de sujet schizophrène.

*"Postmodernism was originally characterized by its refutation of the objective and totalizing truths of modernity; truths are deflated as one is left with nothing 'real,' just the empty shell of the contemplated referent and the subject and his/her contemplation. This "breakdown of the relationship between signifiers", between the subject and how he/she contemplates the object, results in a schizophrenic reality"*²⁹

Triste constat et incapable d'accepter cette logique inévitable, Somerset brise son métronome, gardien du temps, pour ensuite lancer son couteau en ma direction de spectateur. Certes, il ne peut m'atteindre directement mais il maudit sa reconstruction

²⁹ CLARK, Jonathan, Fredric Jameson's Postmodern Marxism. Memorial University.

<http://www.mun.ca/phil/codgito/vol4/v4doc2.html#Notes> (Consultation en ligne le 25 septembre 2007)

nécessairement articulée dans ce temps par la mienne. Mills, lui, devra attendre à la toute fin du film pour en arriver à ce constat. Ce ne sera alors pas seulement vers John Doe qu'il pointe son arme, mais vers moi, spectateur. Il pleure sa reconstruction, il maudit le récit, il maudit que moi-même, homme blanc de la vie de tous les jours demandent à voir maintenant un tueur en série réaffirmer les valeurs fondamentalement monstrueuses qui construisent mon existence face à un héros habitué au refoulement intellectuel comme l'appuierait sûrement Wood. Il maudit le fait qu'il doit nécessairement perdre, lui qui pourtant devait justement s'attendre à gagner de par sa construction habituelle.



Figure 10 – Mills ne pointera pas seulement son arme vers John Doe, mais bien en ma direction de spectateur.

Somerset avait tout tenté et même Doe lui-même avait voulu l'expliquer en route vers la séquence finale. Les blessures de Mills n'étaient pas le signe d'un chemin de croix comparable à celui de John McClane mais bien une nécessité au récit actionné par le réel narrateur du récit, John Doe, l'homme blanc normal, donc moi-même, spectateur, processus articulé et interactif du *doppelgänger* : au profit de la société du spectacle. Or, le sens, comme nous le verrons au fil des pages, se retrouve entre la diégèse et mon monde spectatorielle. Libéré depuis sa construction, John Doe errait presque déjà quelque part entre la diégèse et l'écran. Tué, il devient un intouchable, en position de Narrateur Dieu, c'est peut-être de ce Dieu, pour répondre à Dyer qui pose la question, que le film tente finalement de se rapprocher : *bring me closer to God*.



Figure 11 – Le Narrateur. Dieu est intouchable depuis déjà bien longtemps...

Seul John Doe y aura pleinement accès dans un processus actualisé de vivre la mort de l'intérieur d'un cercueil comme dans le *Vampyr* (1932) de Carl Dreyer. Tout comme dans ce dernier film, l'esprit de Doe s'éloignera, survolera les lieux dans une image qui prend dans *Se7en* l'allure de lunettes d'approche provenant d'un policier à bord de l'hélicoptère sur place. Cependant, on a l'impression que John Doe hantait le film depuis le début, dans le bruit trouble du commencement qui l'opposait à Somerset, il se retrouve dans le flottant et agressant bruit des pales de l'hélicoptère avant de réapparaître au générique avec le crédit de Kevin Spacey dans le rôle de John Doe. D'où son étrange proximité planifiée avec la conceptualisation du Narrateur Dieu, du *closer to God*, du début, à la fin et d'un générique à l'envers qui commence par, justement, John Doe.



Figure 12 – Tué, il devient un intouchable, en position de Narrateur Dieu, c'est peut-être de ce Dieu que le film tente finalement de se rapprocher : bring me closer to God.

De son côté, Mills pouvait bien lui aussi implorer une intervention divine mais il n'en retire que la brève confirmation par l'insert du visage de sa femme Tracy (Gwyneth Paltrow) que la finalité des choses est déjà articulée, inévitable pour et par John Doe ; donc moi-même.

Mais ce Dieu, construit pour l'occasion d'une durée diégétique, tout comme Doe, s'échappe et nous échappe. Mills, le personnage, lui, reste triplement prisonnier à l'intérieur de la vitre, de la voiture de police mais principalement du récit. Complètement abasourdi dans une espèce de transe schizophrénique, c'est en quelque sorte l'implosion du code.

*"Postmodernism is endowed with a certain type of conceptual space which Jameson terms 'hyperspace'. Hyperspace is, as noted previously, the inability of the subject to locate him/herself physically/spatially within a world that is in itself mappable. Hyperspace is a cognitive variable of the subject but it is in direct relation to our physical environment and can be described as 'the incapacity of our minds, at least at present, to map the great global multinational and decentred communicational network in which we find ourselves caught as individual subjects.' Part of the passage out of the debilitating logic of postmodernism will be the way in which the subject will relocate him/herself within this fragmentary culture; the key lies in what Jameson calls cognitive mapping."*³⁰

Lorsque le policier blanc, américain, tire : il tue. Il ne se tue pas. Et il ne libère pas le méchant du récit. L'articulation essentiellement monstrueuse de l'ensemble du récit nous montre un personnage prisonnier de sa composition par rapport à son rôle au sein de la trame narrative. La normalité menacée par un monstre s'articule habituellement au cinéma par un bon policier blanc qui tue un méchant monstre.

Pour sa part, Somerset a compris et accepté son rôle depuis longtemps : celui de l'éternel homme noir dans tous les sens du terme. Construit, déconstruit puis reconstruit, il est

³⁰ Ibid.

condamné à errer au fil du temps dans des récits aux finales ultra kitch, comme celle de *Se7en*, qui rappelle qu'il y eut un temps où le film noir se terminait par une belle jeune femme s'envolant in extremis à bord d'un avion salvateur, de la mort simpliste d'un méchant tueur tué et par le début d'une belle amitié ; et non complètement l'inverse.



Figure 13 – Avenir prometteur; fin malheureuse...

*It's still the same old story
A fight for love and glory
A case of do or die
The world will always welcome lovers
As time goes by.*

Sam – As Time Goes By – Casablanca, 1942.

2.3 2^e PARTIE : DE L'HOMME-SPECTACLE À L'HYPER-MÂLE

L'impuissance dont souffre David Mills à rejoindre ses compatriotes John McClane ou Martin Riggs, il ne sera pas le seul à en souffrir. Une série de personnages archétypes à la cinématographie américaine souffrira de cette impuissance du début des années 90, comme nous en avons fait l'exposition, jusqu'à culminer le jour du 11 septembre 2001 dans une représentation pivot de l'implosion du code de la masculinité blanche, états-unienne, américaine, occidentale mais plus précisément de la masculinité capitaliste patriarcale comme nous l'avons définie au fil des pages précédentes. En bref, la situation contemporaine du monde mâle ayant ostracisé l'ensemble de son environnement et n'ayant d'autres choix que de se consacrer monstre par absence de finalité contraire et disponible. L'essoufflement de l'homme-spectacle qui actionne un processus de défense de ses intérêts qui finalement l'accable inlassablement. L'homme-spectacle qui se bat pour défendre des mythes comme celui la famille qui se meurt dans sa définition fondamentale comme l'introduisait Robin Wood avec sa définition de la sphère nucléaire, bourgeoise, hétérosexuelle, blanche. L'homme-spectacle, défenseur de l'ordre médian qui permet au système capitaliste de se développer tout en développant un autre (arché)type de travailleur confiné non pas aux plaisirs de l'argent mais aux plaisirs de l'échange d'images rendues possibles par l'argent.

Le jour du 11 septembre 2001, l'homme-spectacle orchestre sa dernière représentation :

« Quand les deux tours se sont effondrées, on avait l'impression qu'elles répondaient au suicide des avions-suicides par leur propre suicide. [...] L'Occident, en position de Dieu (de toute-puissance divine et de légitimité morale absolue) devient suicidaire et se déclare la guerre à lui-même. Les innombrables films-catastrophes témoignent de ce phantasme [...] l'attraction universelle qu'ils exercent, à l'égal de la pornographie, montre que le passage à l'acte est toujours proche – la velléité de dénégation de tout système étant d'autant plus forte qu'il se rapproche de la perfection ou de la toute-puissance. [...] L'effondrement symbolique de tout un système s'est fait par une

complicité imprévisible, comme si, en s'effondrant d'elles-mêmes, en se suicidant, les tours étaient entrées dans le jeu pour parachever l'événement. »³¹

Ce qui en ressortirait, deviendrait, quelque chose d'*Autre*. Quelque chose plus proche de l'hyper réel que d'un retour à ce qui pouvait rester de vérité. Avec l'implosion de l'érection capitale et du WTC par l'insertion d'un corps étranger dans son phallus, après l'analyse que nous entreprenons, démontrera que le corps du mâle, capitaliste, blanc, états-unien, américain, occidental, bourgeois, patriarcal souffrait d'une terrible maladie : au corps monstrueusement malade.

Ainsi, à l'intérieur d'un cycle de films états-uniens des années 90 et à l'image paradoxale de l'analyse développée par Julianne Pidduck, *The 1990s Hollywood Fatal Femme : (Dis)Figuring Feminism, Family, Irony, Violence* (1995), je problématiserai la figure monstrueuse mâle et blanche à l'écran cinématographique d'une série de monstres inhabituellement monstrueux. L'intertextualité de l'analyse monstrueuse articulée autour des notions historico-nationales de Kracauer, des notions relationnelles de différenciation selon Wood ainsi que de la déconstruction et reconstruction processuelle et conjoncturelle de Cohen, nous permettra de démontrer l'essoufflement de la conceptualisation de l'homme-spectacle tout en cheminant vers ma journée du 11 septembre 2001 que nous définirons comme pivot vers la conceptualisation de l'hyper-mâle prenant comme point de départ la définition de l'hyper réel de Jean Baudrillard : *"That of which it is possible to give an equivalent reproduction...the real is not only what can be reproduced, but that which is always already reproduced."*³²

³¹ BAUDRILLARD, Jean, *L'esprit du terrorisme*. Le Monde, 2 novembre 2001.
<http://www.egs.edu/faculty/baudrillard/baudrillard-the-spirit-of-terrorism-french.html>
 Consultation en ligne : 15 mai 2006

³² BEST, Steven, KELLNER, Douglas, *The Postmodern Turn*. Guilford Press, New York, 1997, p.102.

J'observerai alors le *Falling Down* et l'implosion du monde masculin blanc au travers une série de personnages habituellement mythiques classifiés sous trois chapitres : le yuppie³³, le policier³⁴ et le père de famille³⁵. Ce corpus à l'étude est certainement dirigé vers les figures archétypes mais fait suite à une longue recherche cinématographique des œuvres marquantes produites durant les années 90.³⁶ Suivra une analyse de la (ma) journée du 11 septembre 2001 dans sa représentation synthèse des trois catégories comme le monde yuppie frappé puis protégé par la figure d'autorité présidentielle se portant à la défense du noyau familial occidental mise en relief avec l'analyse des courts métrages *The Second Renaissance Part I and II* (Mahiro Maeda, 2003) de la compilation *The Animatrix* (Peter Chung, Andy Jones, Yoshiaki Kawajiri, Takeshi Koike, Mahiro Maeda, Kôji Morimoto, Shinichirô Watanabe) comme étant intrinsèquement l'articulation en images d'un passage de l'homme-spectacle à l'hyper-mâle s'étant potentiellement mis en marche le 11 septembre 2001 et les jours suivants.

Se faisant, par une suite de retours sur soi-même premièrement articulé par les personnages vis-à-vis leurs compositions fondamentales, deuxièmement par rapport à leur valeurs et ensuite par rapport à moi-même qui construit ces personnages sur écran, je crois être en mesure de dégager mon histoire secrète capable d'extrapoler l'effondrement de mon monde

³³ Catégorie composée principalement des personnages **Kevin Lomax** (Keanu Reeves) du film *Devil's Advocate* (Taylor Hackford, 1997) – **The Narrator** (Ed Norton) du film *Fight Club* (David Fincher, 1999) – **Patrick Bateman** (Christian Bales) du film *American Psycho* (Mary Harron, 2000) et des différents personnages du film *Boiler Room* (Ben Younger, 2000).

³⁴ Catégorie composée principalement des personnages **David Mills** (Brad Pitt) du film *Se7en* (David Fincher, 1995) – **Sheriff Freddy Heflin** (Sylvester Stallone) du film *Cop Lang* (James Mangold, 1997) et de **Jericho Kane** (Arnold Schwarzenegger) du film *End of Days* (Peter Hyams, 1999).

³⁵ Catégorie composée principalement des personnages **Bill Maplewood** (Dylan Baker) du film *Happiness* (Todd Solondz, 1998) – **Lester Burnham** (Kevin Spacey) du film *American Beauty* (Sam Mendes, 1999) et de **Dad Mieks** (Bill Paxton) du film *Frailty* (Bill Paxton, 2001).

³⁶ Voir filmographie.

masculin blanc la journée du 11 septembre 2001 comme étant la résultante représentée d'une incapacité à soutenir l'ensemble du refoulement nécessaire au bon fonctionnement de l'idéologie capitale restée jusqu'ici l'apanage salvateur de l'homme blanc occidental moyen.

Enfin, j'obtiendrai alors une définition quelque peu précise mais certainement actualisée de ma personne d'homme blanc occidental, schizophrène, en retard sur soi-même suivant le désir que Kracauer avait de retrouver une certaine vérité historique : « [...] *le moment présent contient virtuellement tous ceux qui le précèdent, seuls ceux qui vivent réellement dans le présent et avec lui auront accès au cœur de la vie passée. Dans cette optique, la vérité historique est une variable de l'intérêt pour le présent.* »³⁷



There is an idea of a Patrick Bateman, some kind of abstraction, but there is no real me, only an entity, something illusory, and though I can hide my cold gaze and you can shake my hand and feel flesh gripping you and maybe you can even sense our lifestyles are probably comparable: I simply am not there.

Patrick Bateman, American Psycho, 2000.

³⁷ KRACAUER, Siegfried, *L'histoire des avant-dernières choses*. France, Édition STOCK, 2006, p.123.

3. CHAPITRE 3 - LE YUPPIE OU LE FILS DE L'ARGENT



Figure 15 – Prisonnier de son bureau, Seth Davis sera tout de même capable d'éviter que tout lui retombe sur la tête.

3.1 INTRODUCTION

Eddie Barzoon, Eddie Barzoon. I nursed him through two divorces, a cocaine rehab...and a pregnant receptionist. God's creature, right? God's special creature? I've warned him, Kevin. I've warned him every step of the way. Watching him bounce around like a fucking game. Like a wind-up toy. Like 250 pounds of self-serving greed on wheels. The next thousand years is right around the corner. Eddie Barzoon take a good look because...he's the poster child for the next millennium. These people it's no mystery where they come from. You sharpen the human appetite to the point where it can split atoms with its desire. You build egos the size of cathedrals. Fiber-optically connect the world to every eager impulse. Grease even the dullest dreams with these dollar-green gold-plated fantasies until every human becomes an aspiring emperor becomes his own god. Where can you go from there? As we're scrambling from one deal to the next who's got his eye on the planet? As the air thickens, the water sours even bees' honey takes on the metallic taste of radioactivity and it just keeps coming, faster and faster. There's no chance to think, to prepare. It's buy futures, sell futures when there is no future. We got a runaway train, boy. We got a billion Eddie Barzoons all jogging into the future. Every one of them is getting ready to fistfuck God's ex-planet lick their fingers clean as they reach out toward their pristine cybernetic keyboards to tote up their fucking billable hours. And then it hits home. You got to pay your own way, Eddie. It's a little late in the game to buy out now. Your belly's too full your dick is sore...your eyes are bloodshot and you're screaming for someone to help. But guess what? There's no one there! You're all alone, Eddie. You're God's special little creature.

John Milton – The Devil's Advocate, 1997.

Yuppie : jeune cadre dynamique et ambitieux. C'est la définition qu'en donnait le dictionnaire en 1990. Aujourd'hui, Wikipédia en donne une définition plus complexe et peut-être plus appropriée :

*"[A Yuppie] is a market segment whose consumers are characterized as self-reliant, financially secure individualists who do not exhibit or aspire to traditional American values. Since the late 1980s, the phrase affluent professionals has been used as a synonym, stripped of negative associations with the once-homogenous market."*³⁸

En effet, le yuppie se voit défini comme un segment de marché avant tout : situation ironiquement actionnée par ses propres aspirations et convictions. Or, avec une certaine surprise, la définition du yuppie irait à l'encontre des valeurs traditionnelles américaines mais davantage, ici, états-uniennes. Explorons davantage cette notion avec justement *The Devil's Advocate* (Taylor Hackford, 1997) où un jeune avocat criminel, n'ayant toujours perdu aucune cause, est invité à quitter sa Floride profonde pour se joindre à la plus importante firme juridique au monde, basée à New York.

³⁸ <http://en.wikipedia.org/wiki/Yuppie>. Consultation en ligne : 4 août 2007.

3.2 THE DEVIL'S ADVOCATE



Lose? I don't lose!

I win!

I win!

I'm a lawyer! That's my job!

That's what I do!

Kevin Lomax – The Devil's Advocate, 1997.

Menant une vie confortable dans le *Bible Belt* auprès de sa mère, une croyante pratiquante convaincue, de sa jolie femme Mary Ann Lomax (Charlize Theron) et du système judiciaire local qu'il maîtrise au point d'y avoir remporté ses 64 premières causes devant jury, Kevin Lomax (Keanu Reeves) est en parfait contrôle de sa vie tout à fait normale.

Le monstre qui trouble cette normalité prend la forme d'un homme noir en uniforme qui lui offre de venir rejoindre la plus puissante firme d'avocats au monde. S'ensuit alors le déménagement d'usage à partir de l'Amérique profonde au centre-ville new yorkais. Appartement de luxe, nouveaux complets, compte en banque inépuisable : telle est la vie du nouveau yuppie en vogue à New York. Le travail prend rapidement le dessus sur la vie familiale de Kevin Lomax alors que Mary Ann, seule à la maison et désabusée de la vie entourée de ses nouvelles amies – des consommatrices démonisées surtout chez la femme noire – désire avoir un enfant. Cet enfant, elle le perd. Même réaction lorsqu'elle se présentera à l'église couverte de plaies. Kevin lui demandera : *What have you done to yourself?*; comparativement à ce que Mary Ann ne cesse de lui répondre : *He did this to*

me. Mary Ann est donc la victime du nouveau statut de yuppie qu'occupe Kevin Lomax. Même sa mère ne pourra sauver la femme de son fils alors qu'elle se suicidera devant les yeux de son mari qui finira par comprendre, à défaut de pouvoir accuser la différence, sa responsabilité sur sa situation.

Il faut comprendre que Kevin Lomax est interprété par Keanu Reeves. Avec *Speed* (1994), *Johnny Mnemonic* (1995) et *Chain Reaction* (1996): Keanu Reeves était habitué, justement, à gagner. Kevin Lomax, donc, était destinée à gagner, à vaincre les forces du mal, il n'y avait vraiment rien à craindre au sujet de sa famille et l'issue du récit. Déstabilisé par la mort de sa femme, il ira chercher les réponses devant son père, nul autre que Satan lui-même, John Milton (Al Pacino). Mais avant d'être Satan et de finalement lui révéler l'aventure qu'il eut un jour avec sa mère ; John Milton est surtout la figure paternelle qui lui apprend les rouages du monde financier, judiciaire : à devenir un bon yuppie. Un travailleur et un consommateur averti, dynamique et insatiable. À la question *Who am I ?* ; son père lui répond *Who are You ?* La prise de conscience demeure difficile alors que Kevin se refuse à assumer qu'il n'a, justement, que fait son travail en châtiant la différence par rapport à lui-même ; processus démonstratif du *doppelgänger*.

Or, Keanu Reeves est un héros, son corps ne lui permet pas vraiment le contraire. Il trouvera la réponse dans le suicide de Kevin Lomax : devenu monstre lui-même. D'une balle à la tête, il s'écroulera, lentement, comme la tour d'égo, de possessions, de spectacle qu'il était devenu. Retour à la normale ? Que temporairement, il reviendra dans le temps et décidera de reprendre son alliance et ses valeurs traditionnelles en refusant de défendre un pédophile qu'il croit coupable : une cure valable à sa schizophrénie temporaire. Rayé du

barreau mais amoureusement complice avec sa Mary Ann toujours en vie, il croit, à nouveau, nager dans le parfait bonheur. Sauf qu'un journaliste opportuniste lui propose une entrevue aux heures de grande écoute au réseau de télévision nationale. Suivant les conseils de sa femme, Kevin Lomax accepte la confession de masse. Bien sur, son père, Satan cette fois, veillait, et rappelle que la vanité est définitivement son péché préféré. De l'implosion du code par son suicide, par le suicide de l'homme-spectacle, renaîtra autre chose que même les valeurs fondamentales ne peuvent sauver ; parce que fondamentalement, existaient-elles toujours vraiment ?

3.3 FIGHT CLUB



*We are the middle children of history, with no purpose or place.
We have no great war, or great depression.
The great war is a spiritual war.
The great depression is our lives.
We were raised by television to believe that we'd be
millionaires and movie gods and rock stars -- but we won't.
And we're learning that fact.
And we're very, very pissed-off.*

Tyler Durden – Fight Club, 1999.

The Narrator, homme sans nom qui facilite l'identification au personnage joué par Ed Norton, il se dit lui-même une copie, d'une copie, d'une copie. Insomniaque et plutôt somnambule, il erre dans la vie sans but véritable si ce n'est que de meubler son condo à l'image d'un catalogue IKEA. Travailler pour travailler, pour accéder à un statut représenté, une image, The Narrator *re*-produira justement son propre spectacle auto-suicidaire : Tyler Durden, perturbation de sa normalité monstrueusement *a*-normale, The Narrator l'actionnera alors qu'il simule mentalement la collision en plein ciel du 747 dont il est à bord. Produit du refoulement profond du Narrator, Tyler Durden est, lui aussi, l'homme-spectacle : un Brad Pitt musclé, sexy, sans foi ni loi si ce n'est le désir de retrouver l'homme dans l'homme. Parce que ce qui a tout d'abord troublé l'existence potentiellement cathartique que The Narrator s'était recréé en visitant en série les centres de réadaptations collectifs offerts aux mourants, c'est Marla Singer (Helena Bonham Carter). Une femme elle-même sans foi ni loi, rebelle : plus libre que The Narrator. Affront à sa masculinité, il redevient déstabilisé dans une vie qui ne mène définitivement nulle part mais

dont il ne semble capable de se libérer. Tyler Durden n'est pas seulement une exposition de sa masculinité refoulée mais bien aussi l'articulation nouvelle d'une révolution spirituelle.

Alors, Tyler Durden est avant tout un corps d'une prestance héroïque. Dans une démarche dont Nietzsche serait fier³⁹, Tyler Durden organisera le repositionnement de l'homme contemporain, certainement l'homme-spectacle, par une série de violents combats, un retour à la sensation corporelle, de l'accomplissement par le développement du corps ; l'esprit suivra.

En effet, l'esprit se développera par la suite des choses grâce à une démarche situationniste. L'organisation d'hommes fiers et forts se transpose dans un sensuel terrorisme où la destruction s'articule autour d'une dénonciation du système capitaliste qui les a conçus : *"We were supposed to kill two birds with one stone: A piece of corporate art...and trash a trendy coffee bar."* Cette révolution réinventée qui carbure de symbolique prend des allures nationales et dévastatrices alors que le chaos financier complet est envisagé et préparé. Le *Project Mayhem* n'est rien de moins qu'une série d'attentats sur les tours de grands centres financiers et du crédit mondial. Le capital, mais d'autant plus sa représentation capitaliste, les tours, est donc la raison de l'aliénation générale et une démonstration de masse s'impose.

Or, même si The Narrator se décide à suicider son alter ego Tyler Durden (Brad Pitt), il n'en demeure pas moins vivant et témoin de sa propre destruction par sa machination

³⁹ Nietzsche also advocated during some stages of his work a critical reason that affirmed the body, passions, and individual development. BEST, Steven, KELLNER, Douglas, *The Postmodern Turn*. Guilford Press, New York, 1997, p.63.

terroriste refoulée : The Narrator est son propre bourreau dans une construction relationnelle pour représenter une nouvelle réalité où il saurait se retrouver en tant que corps dans un monde contrôlé, une autre cure temporaire à la schizophrénie. L'homme-spectacle représentait, encore une fois, sa dernière représentation dans la destruction de ce qu'il articulait lui-même. Main dans la main avec Marla et réconcilié avec la différence monstrueuse (Marla et lui-même), The Narrator disait adieu à ce qu'il était pour devenir quelque chose d'autre qu'il ne pouvait imaginer.

3.4 BOILER ROOM



You are the future big swinging dicks of this company.

Jim Young – Boiler Room, 2000.

Ce que The Narrator s'accusait d'être et d'être construit par, c'est définitivement ce que prônait la jeunesse yuppie du film *Boiler Room* (Ben Younger, 2000). Le rêve américain, pas celui de la famille nucléaire, mais celui de la richesse instantanée. À la tête d'un casino illégal à même son appartement, Seth Davis (Giovanni Ribisi) travaille toutes les heures de la journée et tous les jours de la semaine. Mais son travail n'est pas reconnu par son père avec qui, à son grand désarroi, il entretient une relation difficile voire inexistante. Selon ce dernier, Seth ne fait que voler les gens de la communauté locale avec son système de jeu illégal ; il aurait préféré le voir rester à l'Université et obtenir un emploi respectable, comme le sien : juge. (Pour)suivre le vrai rêve américain donc.

Ironiquement, Seth trouvera un emploi capable de plaire à la vision de son père en joignant la firme de courtage boursier J.T. Marlin. Loin de Wall Street, basé à Long Island, cette firme engage de jeunes aspirants désireux de devenir millionnaire rapidement. Ses nouvelles fréquentations conduisent des Ferrari, habitent de grandes maisons, possèdent tous les jouets du monde, s'habillent avec les plus beaux habits. Simultanément, ils ne possèdent aucun crédit, se battent dans les bars, agissent suivant des attitudes

condescendantes envers les femmes⁴⁰, les gais et les différentes ethnies⁴¹. La trame sonore hiphop du film nous incitent à parallèlement rapprocher le concept du gang de rue mais, ici, jouant l'image de la classe et de la respectabilité.

Parce que ces fils de l'argent connaissent les répliques du film *Wall Street* (Oliver Stone, 1987) par cœur, ils semblent incapables de prendre pleinement conscience du monde dans lequel ils évoluent maintenant. Le spectacle de l'argent et son statut représenté qui l'accompagne aveugle même le père de Seth qui retrouve une certaine fierté envers son fils lorsqu'il devient courtier pour J.T. Marlin. Seth a cessé de voler la communauté locale avec son casino illégal pour voler l'américain moyen au sein d'une firme de courtage frauduleuse. Dans les deux cas, le spectacle et la potentialité de devenir riche instantanément par rapport au risque de tout perdre restent au cœur de la démarche. Une démarche franchement orchestrée par des hommes pour des hommes alors que, tout comme pour le *Fight Club*, la règle est simple : *Don't pitch the bitch* ; le portefeuille en bourse de la gente féminine est une chose bien trop encombrante à gérer vu l'excès de zèle de leurs détentrices.

Aux yeux d'une femme, *Fight Club* et *Boiler Room*, dans une résultante contraire, articulent tous les deux la supériorité du sexe masculin par rapport au reste du monde dans ce qui s'apparente à la thématique du club privé et exclusif. Attitude régressive d'ostraciser l'environnement extérieur, la différence : le résultat ne peut être que dévastateur pour l'ensemble.

⁴⁰ "Why did the feminist cross the road ? To suck my fucking cock !"

⁴¹ "These guys are nigga-ritch."

Cependant, Seth saura s'en sortir avant l'écroulement du système. Pendant que les fils de l'argent sont distraits par les voyages en autobus nolisés, leurs manières d'adolescents riches et célèbres, à jouer à l'argent – tout ce que *Fight Club* désirait contrer – le FBI vient briser leur spectaculaire et illusoire ascension. Témoin de l'écroulement, Seth se console en se disant qu'il est temps pour lui d'aller chercher un emploi. À défaut d'en arriver à des conclusion aussi fatalistes que *Fight Club*, Seth reprend le motif de Kevin Lomax dans *The Devil's Advocate*. Le spectacle se poursuivra mais comme pourrait nous l'annoncer le générique qui commence avec la pièce *Simon Says* du rappeur Pharoahe Monch qui échantillonne la pièce thème et classique de l'apparition de Godzilla dans la série de films du même nom, la destruction complète ne serait jamais bien loin⁴².

⁴² Ironiquement, la pièce *Simon Says* souffrira de la rançon de la gloire alors que la pièce fut accusée d'échantillonnage illégal pour l'utilisation sans droits de la pièce thème des films *Godzilla*.

3.5 AMERICAN PSYCHO



*There are no more barriers to cross.
All I have in common with the uncontrollable and the insane, the vicious and the evil,
all the mayhem I have caused and my utter indifference toward it,
I have now surpassed...*

Patrick Bateman – American Psycho, 2000.

Probablement l'exposition la plus pertinente de l'attitude yuppie dans tout son sens péjoratif, *American Psycho* (2000) réalisé par Mary Harron, nous représente un être au prise avec le refoulement profond de l'ensemble de son existence. La folie de Patrick Bateman, jeune *wonderboy* de la finance américaine dans les années 80, s'articule pour la première fois à l'écran dans un miroir : message clair que lance Mary Harron au spectateur – la réflexion n'est pas nécessairement réalité. Parce que la normalité de Patrick, est de son aveu même, tout ce qu'il y a de plus *α*-normale.

"I believe in taking care of myself, in a balanced diet, in a rigorous exercise routine. In the morning, if my face is a little puffy, I'll put on an ice pack while doing my stomach crunches. After I remove the icepack, I use a deep pore-cleanser lotion. In the shower, I use a water-activated gel cleanser, then a honey-almond body scrub, and on the face an exfoliating gel scrub. [...] It is hard for me to make sense on any given level. My self is fabricated, an aberration. My personality is sketchy and unformed, my heartlessness goes deep and is persistent. My conscience, my pity, my hopes disappeared a long time ago, if they ever did exist."

La relation que Patrick Bateman entretient avec lui-même est le signe d'une présence monstrueuse dans la composition intrinsèque de sa personne. Contrairement aux personnages yuppie explorés, il est conscient de son état dans l'environnement. Il est conscient de la dichotomie qui doit persister entre ce qu'il est et ce qu'il doit *re-présenter* comme image. Chaque jour, Patrick Bateman se donne en spectacle pour graver les

échelons sociaux ou tout simplement gravir les étages des appartements new yorkais. L'articulation intrinsèque du *doppelgänger* sur sa propre existence schizophrénique.

Or, pour atteindre cette ultime efficacité, pour devenir un acteur de premier plan, Patrick Bateman a dû au fil du temps y laisser du vrai pour se perdre dans une nouvelle réalité monstrueusement encadrée et encadrante. Il vivra ses pulsions au travers les représentations médiatiques : la musique de Huey Lewis & The News, la pornographie, *Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hooper, 1974) pour ensuite tenter de les re-produire dans sa nouvelle réalité trop *a*-normale. Dans une série de meurtres violents et imag(in)és, Patrick Bateman reproduira une iconographie de la puissance phallique en tuant avec une hache, une tronçonneuse, un cintre utilisé comme outil sexuel. Cette sexualité toujours représentée simultanément à la violence, l'attrait que Patrick Bateman exerce par rapport à lui-même, son attirance corporelle, sa beauté mâle pourraient expliquer sa difficulté à étrangler, avec des gants de cuirs fétichisés, un collègue de travail homosexuel. Mais cette impuissance, Patrick Bateman en sera victime une deuxième fois alors qu'il sera incapable d'éliminer sa secrétaire Jean (Chloë Sevigny).

Finalement, l'ensemble de ses actions meurtrières se révélera signe d'impuissance. Même ses pires folies meurtrières ne semblent être que le fruit de son imagination. Repères imagés qu'il portera en dessins dans son agenda ou sur un napperon de restaurant avec des crayons de cire. Attitude régressive, lui aussi fils de l'argent, Patrick Bateman ne trouve aucune consolation dans la démarche cathartique qu'il avait entrepris. Au-delà de sa relation avec lui-même, après avoir fondu en larmes dans une perte de contrôle complète sur sa spectaculaire personne, Patrick Bateman devient quelque chose d'autre. Quelque

chose d'encore plus vide parce que sans *re-nouveau*. Simplement la vide copie d'une vide copie à l'indestructible corps parfait. Le corps continue à vivre tandis que l'esprit qui l'habite se recherche toujours.



But even after admitting this, there is no catharsis. I gain no deeper knowledge about myself, no new knowledge can be extracted from my telling. There has been no reason for me to tell you any of this. This confession has meant nothing...

Patrick Bateman – American Psycho, 2000.

3.6 CONCLUSION

I don't think I'm gonna make it, Jean...to the office this afternoon.

Patrick Bateman – American Psycho, 2000.

Comme l'exposait Susan Jeffords, le personnage mâle des années 90 au cinéma se retourne vers l'essentiel. Or, nous en avons fait la démonstration, une profonde dichotomie semble s'être installée entre l'effacement du vrai des valeurs fondamentales normales et ce qui le compose comme corps culturel : la conception corporelle culturellement monstrueuse. La relation entre ces deux pôles donne un ordre médian complexe, flou et visiblement non maîtrisé par l'homme des années 90, qui tente toujours de sauver sa situation en se donnant en spectacle : situation dont il était passé maître dans les années 80 mais qui mène, ici, à sa perte. Explorons donc davantage le gardien de l'ordre médian qui semblait pouvoir l'emporter sur une armée complète à mains nues.

Ainsi, nous croyons être en mesure d'en extraire plus précisément les caractéristiques de l'ordre médian qui colmaterait la variable laissée pour compte par la formule de Wood, soit, ce que nous appelons : l'histoire secrète.

4. **CHAPITRE 4 - DAVID MILLS, SHERIFF FREDDY HEFLIN ET JERICHO KANE : GARDIENS DE L'ORDRE MÉDIAN⁴³.**



Figure 21 : Prisonnier de son rôle de gardien de l'ordre médian ?

⁴³ Titre inspiré du chapitre Kojax et Columbo, gardiens de l'ordre médian tiré de l'ouvrage d'Ignacio Ramonet intitulé *Propagandes silencieuses*. France, Gallimard, 2004, p.129.

4.1 INTRODUCTION

Le rôle essentiel de l'institution policière dans la société, rétablir l'ordre, est ainsi réaffirmé, [...], et, comme la construction narrative permet l'identification du téléspectateur au héros, l'ordre établi se trouve légitimé. La forme sérielle renforce encore ce caractère conservateur, puisque la série, qui repose sur la répétition, répond aux attentes du téléspectateur et confirme ses repères à chaque épisode.

Muriel Favre – *Les Policiers*, 1999.⁴⁴

Habituellement, et certainement dans les années 80, cette formule du genre, comme l'extrapole Ignacio Ramonet au travers, entre autre, les écrits de Muriel Favre, elle se dessine autrement, et plus particulièrement vers la fin des années 90. Afin de retrouver, diagnostiquer le gardien de l'ordre médian pour tenter de, justement, saisir l'ordre médian, nous mènerons notre enquête suivant les directives de Jeffrey Jerome Cohen et son essai *Monster Culture (Seven Thesis)*. Ce travail d'analyse, Cohen l'interprète comme « *a work that must content itself with fragments (footprints, bones, talismans, teeth, shadows, obscured glimpses – signifiers of monstrous passing that stand in for the monstrous body itself)* ». ⁴⁵ Cohen voit certainement le processus monstrueux comme étant une action double de constitution et de reconstitution, dirigeant l'analyste à regarder le monstre « *within the intricate matrix of relations (social, cultural, and literary-historical) that generate them.* » ⁴⁶

À cette méthode, nous y ajoutons notre perspective du yuppie déjà aux prises avec une profonde dichotomie schizophrénique et déstabilisante entre ce que la normalité lui enseignait à être comparativement à ce que sa nouvelle composition monstrueuse lui fait subir.

⁴⁴ cité dans Ibid, p.150.

⁴⁵ COHEN, Jeffrey Jerome, *Monster Theory*. États-Unis, University of Minnesota Press, 1996, p.6.

⁴⁶ Ibid, p.5.

4.2 DAVID MILLS



*I don't agree with you.
I do not.
I can't.*

David Mills – Se7en, 1997.

Dans la majorité des cas, David Mills aurait raison de contester la vision de Sommerset, son partenaire noir. Même si ce dernier était plus sage, la responsabilité de sauver la situation et du même coup, le véritable héros : c'est le policier blanc. Vis-à-vis du mal existant, la normalité blanche fondamentale est réaffirmée. Le spectacle de la vie normale, bourgeoise, patriarcale et certainement capitaliste peut compter sur son gardien.

Dans le cas de *Se7en*, David Mills tente de mettre la main sur un être qui recherche paradoxalement la même chose que lui : le retour à une normalité. Avec la même conviction aveuglée, les deux protagonistes tentent de retrouver l'ordre, la morale, la droiture dans un monde en constante et progressive décadence. À la différence que, et ce même si David Mills reste le *wonderboy* invincible dans sa composition normale, John Doe n'est pas le simple bagnard du coin.

Richard Dyer analyse la démarche globale de John Doe qui lui-même inspire le parallèle entre sa série de meurtre et une performance artistique. Les boîtes de soupes à la Warhol, le *strap-on* en poignard qui selon son créateur devait sûrement servir à ce genre de performance digne des séances d'uriner en publiques, le rapport à l'ergonomie du meurtre et de la disposition des indices : la collecte d'informations s'articule correctement via une synthèse des référents sociaux, culturels et historiques laissés derrière le monstre. Serait-ce possible de parler, ici, de situationnisme ? Après tout, "*situationist practice involves the disarticulation of conventional forms of culture and their rearticulation into forms of oppositional culture.*"⁴⁷ Méthode trop complexe alors pour un policier aux capacités intellectuelles refoulées car, désormais, et plus précisément dans le cas de *Se7en*, comme l'expliquerait sûrement Cohen: "*The monster always escapes because it refuses easy categorization.*"⁴⁸

On entrevoit déjà la difficulté d'application de la Basic Formula initiale de Wood. La définition de la normalité et celle de *l'Autre* se confondent étrangement au fil du temps dans des représentations hybrides. Parce que selon Cohen, le monstre est certainement le responsable du bouleversement. Lui-même aux prises avec un bouleversement intrinsèque dans son articulation monstrueuse comme nous l'avons plutôt démontré avec le *doppelgänger*, il représente d'autant plus que pour lui-même un danger pour la collectivité qu'il vient troubler. Le monstre est donc ce "*disturbing hybrid whose externally incoherent body resists attempts to include them in any systematic structuration. And so the monster is dangerous, a form suspended between forms that threatens to smash distinctions.*"⁴⁹

⁴⁷ BEST, Steven, KELLNER, Douglas, *The Postmodern Turn*. Guilford Press, New York, 1997, p.92.

⁴⁸ COHEN, Jeffrey Jerome, *Monster Theory*. États-Unis, University of Minnesota Press, 1996, p.6.

⁴⁹ Ibid, p.6.

Monstrueux système nécessitant la *re*-production du monstre pour incessamment se renouveler et entretenir l'articulation de l'ensemble : c'est la gestion de l'indubitable reproduction monstrueuse du monstre.

Donc par cette variation, le monstre normal s'articule vis-à-vis *l'Autre* monstre qui précisera le monde dont nous témoignons et dont nous faisons nous aussi partie. À l'écran, elle donne John Doe, un être monstrueux qui nécessite la présence de montres pour exister dans une construction monstrueusement incessante donnant raison d'être à David Mills. Une finalité, une réponse ? Pas vraiment. Comme nous l'avons démontré, la figure monstrueuse de Mills est prisonnière du récit et Doe continue d'exister, comme il l'avait lui-même prédit, alors que moi-même, je suis en train de réfléchir sur sa performance intrinsèquement monstrueuse.

Toujours selon Cohen, "*The Monster threatens to destroy not just individual members of society, but the very cultural apparatus through which individuality is consisted and allowed.*"⁵⁰ Dans le cas de *Se7en*, John Doe sait bien qu'il a besoin de la résistance policière qui justifie et glorifie l'ensemble de sa démarche. Même si comme nous l'avons précédemment expliqué, Somerset et Doe ont une vision des faits semblables, les deux comprennent qu'il ne peut y avoir, tout au plus, un chaos circonscrit et non complet : sinon la société dans son ensemble et surtout selon le point de vue idéal de John Doe, cesse d'exister ; Mills continue pour sa part à prendre Doe simplement pour un fou.

⁵⁰ Ibid, p.12.

Ainsi, comme l'explique Cohen : *"from its position at the limits of knowing, the monster stands as a warning against exploration of its uncertain demesne."*⁵¹

La performance meurtrière de John Doe ressemble effectivement, dans l'ensemble, à un avertissement. Retrouvez un ordre de vie général ou voyez ressurgir des bas fonds ce que vous avez de plus refouler collectivement. Or, le détective David Mills monte tout de même la garde. Lui aussi, donc, reconstruit selon un processus monstrueux comme nous le détaillons par étapes depuis le début de ce chapitre, il n'en demeure pas moins que David Mills tente *« [to] prevents mobility, delimitating the social spaces through which private bodies may move. »*⁵²

Alors, le monstre offre comme nous venons de le voir une potentialité de goûter la différence : cette marge abstraite constamment en mouvement selon l'enjeu en question au gré et impulsions de différents protagonistes monstrueusement variables. Parce qu'il ne faut que s'y frotter ; transgresser cette limite souligne assez généralement un point de non retour. C'est le schéma de la séquence finale du film *Se7en*. Mills sait qu'il ne peut se permettre d'outre passer les frontières du possible mais tenté par John Doe, il ne peut s'empêcher, son désir intérieur trop fort, trop grand, de franchir la limite du possible pour terminer ses jours dans un purgatoire infini. L'objectif original de la démarche de John Doe : exposer la monstruosité de la normalité dans la conceptualisation corporelle de David Mills. En découle donc une reconstruction monstrueuse en un Mills complètement déstabilisé au plus profond de son existence. Nous ne pouvons que confirmer que Cohen avait raison lorsqu'il prétendait que *"the monster is continually linked to forbidden*

⁵¹

⁵² Ibid.

practices, in order to normalize and to enforce” et que fondamentalement, “*the monster also attracts.*”⁵³

Cette dualité, nous l’avons quelque peu développée en parlant plus tôt du *doppelgänger*. Parce qu’il y a justement un rapprochement intrinsèque entre la composition monstrueuse du monstre de la normalité et celui de *l’Autre*, « *the linking of monstrosity with the forbidden makes the monster all the more appealing as a temporary egress from constraint.* »⁵⁴ Encore une fois, la séquence finale de *Se7en* nous l’illustre avec conviction. En se rapprochant du monstre, seul John Doe se rapproche du Dieu, *gets closer to God*, du sens narratif représenté par le Grand Imagier ou notre fondement ontologique : le Narrateur Dieu. Parce que même lorsque nous croyons avoir bien saisi le monstre, il continuera de s’échapper. Nécessairement parce que notre constitution nécessite sa présence perpétuelle. Nous actionnons le monstre suivant notre constitution monstrueuse qui se nourrit au spectacle dans une *re*-production herméneutique. L’ensemble se renouvelle constamment suivant le renouvellement des limites en mouvement incessant. C’est l’hyper espace de Jameson.

Ce n’est pas tant que Mills voulait se venger ; il n’avait pas le choix. Sa construction fondamentale l’obligeait à tuer Doe, et ce dernier, le savait bien. Complètement détruit, Mills perdait un enfant, celui que sa femme portait, mais allait tout de même mener une naissance à terme. Même si Mills devait bien réfléchir à quelque chose avant de cribler John Doe de balles, s’il eut été capable de formuler une problématique précise dans sa tête à ce moment du film, il aurait dû se plier au travail d’analyse sur sa propre reconstruction, improbable selon Jameson, que nous venons de détailler au cours des dernières pages.

⁵³ Ibid, p.16.

⁵⁴ Ibid, p.17.

Triste constat que d'en arriver à la conclusion que de perdre sa femme et son futur enfant ne servira qu'à faire vivre à nouveau le monstre : pas Doe, mais l'articulation sensuelle et relationnelle entre John Doe et David Mills. Incapable de retenir son éjaculation plus longtemps, Mills décharge, soulage son phallus, et à plusieurs reprises, sur la personne de John Doe. C'est un peu ce que nous expliquions au sujet de l'auto compréhension que Doe possédait de lui-même et de son rôle à l'écran. Mills aussi en avait aussi une bonne idée mais ce n'est véritablement qu'à la toute fin du film qu'il compris dans quel récit exactement il se retrouvait.

Mais justement, une fois comprise, cette situation, il dû nécessairement la faire évoluer en tuant Doe. Parce que même s'il comprenait que sa constitution était monstrueusement reconstituée pour les fins de *Se7en*, le monstre lui échappait déjà. Somerset l'avait prévenu. À tout de moins, ce que Somerset suggérerait c'était une gestion de l'ensemble monstrueux. Cette négociation, nous l'avons détaillée comme étant les aléas d'une frontière en perpétuel mouvement par rapport aux agissements entre les différents monstres gardiens, à tour de rôles, suivant l'intensité des désirs de chacun, de cette frontière capable de définir les limites du possible pour le bien de l'ensemble articulé ou comme l'exposerait Jameson : "*Space becomes the crucial key to understanding our place within the cultural logic of late capitalism.*"⁵⁵

Comme l'exposait Cohen plus tôt, le monstre est toujours en avance sur l'analyste et nous ne pouvons que nous contenter d'étudier les fragments de sa présence. Écho en quelques sortes aux propos de Kracauer qui soulignait que seul celui qui vit pleinement dans le temps

⁵⁵ CLARK, Jonathan, Fredric Jameson's Postmodern Marxism. Memorial University.
<http://www.mun.ca/phil/codgito/vol4/v4doc2.html#Notes> (Consultation en ligne : 25 septembre 2007)

passé aura accès à la connaissance du présent. Pas nécessairement à la vraie connaissance du présent, mais tout de même à une connaissance moins présupposée et plus précise sur le fond des choses.

En effet, comme il l'évoquait dans son dernier chapitre, Cohen est conscient qu'il faut non pas tenter de saisir le monstre dans son temps présent mais bien, et nous utiliserons encore une fois la terminologie de Kracauer, dans son histoire secrète. Ce résidu de reconstruction monstrueuse qui de manière relationnelle peut nous renseigner sur la structuration du sens commun d'un moment de l'Histoire, il nous est rendu accessible non pas complètement par le Basic Formula de Wood mais par notre Basic *Re*-formula.

D'emblée, nous établissons maintenant la normalité, certes, comme étant une *re*-présentation de la conformité et des normes dominantes d'un moment donné mais en y ajoutant que cette normalité est nécessairement monstrueuse par sa nécessité dans le processus de reconstitution de *l'Autre*, la deuxième variable de Wood. Bien évidemment, cet *Autre* monstrueux entre en relation avec la normalité monstrueuse mais c'est ici, dans les aléas de la relation que se recrée perpétuellement une frontière de possibilités.

Alors s'il y existe une frontière c'est qu'il doit nécessairement y avoir un espace géographique. Se développe donc à l'intérieur de ce système d'articulations monstrueuses notre quatrième variable : l'histoire secrète. Constamment en mouvement, nous ne pourrons que la saisir en retard et d'une précision variable selon l'analyse, selon la relecture. Mais certainement, elle sera pour toujours la pièce manquante à la pleine compréhension d'une période. Instable, en constante mutation, comme l'ensemble des

figures monstrueuses faisant partie de l'articulation d'ailleurs, elle est notre réponse provisoire, notre cessez-le-feu, notre arrêt dans un temps précis qui nous permettra de valider l'ensemble de l'équation. Ultime point de comparaison qui nous permettra, encore une fois dans l'articulation des trouvailles de notre *Basic Re-formula*, de les confronter à un certain point de réalité sur une ligne de temps donnée suivant le désir de compréhension nécessairement retardé du présent, devenu nécessairement passé, mais nécessairement utile à la compréhension de qui je suis, ou plutôt, de ce que nécessairement j'étais et donc nécessairement de ce que je suis : en retard sur moi-même. Comme David Mills, donc. Dans le processus de construction, déconstruction et reconstruction, le gardien se retrouve, malade, à évoluer au sein d'un ordre médian tout aussi monstrueux que sa personne. Difficile constant auquel devra aussi faire face le Sheriff Freddy Heflin pourtant joué par un icône de la puissance mâle des années 80 : Sylvester Stallone.

4.3 SHERIF FREDDY HEFLIN



Freddy, when I leave here everyday, I trust you with my town. Maybe I don't trust you with anything, but I trust you with my home and my family; and to me, that's everything.

Ray Donlan au Sheriff Freddy Hefflin – Cop Land, 1997.

Dans ce western urbain, *Cop Land* (James Mangold, 1997) met en scène un sheriff qui veille sur une ville en banlieue de New York construite et détenue par un nombre important, voire exclusif, de policiers de l'île de Manhattan. La ville est donc menée par Ray Donlan (Harvey Keitel), policier corrompu qui grâce à ses liens avec la mafia permet à cette ville et ses citoyens de vivre à l'extérieur de la loi tout en étant commandée par cette dernière. Cette loi est davantage la loi du plus fort que celle du système judiciaire. L'ordre médian est donc subjectivement ordonné suivant les désirs d'une communauté armée qui déteste les ingérences extérieures : autant par une femme sheriff que des automobilistes de race noire.

Stratégie narrative déjà représentée dans *Judge Dredd* (Danny Cannon, 1995) avec un Sylvester Stallone en pleine forme ; il est ici grossièrement obèse, incapable, gaffeur, ridicule et ridiculisé. Sourd d'une oreille, il entend ce qu'il veut bien entendre alors qu'il accepte sans broncher les mensonges profonds que Ray Donlan lui propose avec, entre autre, son affirmation de début de chapitre. Parce que sa ville, sa maison et sa famille,

comme nous le verrons davantage plus loin, sont gravement malades dans leurs représentations intrinsèques. C'est pourquoi le Sheriff Freddy Heflin est en charge et non Murray *Superboy* Babitch (Michael Rapaport) : ce jeune homme blanc héro de la grande ville qui tentera de questionner les techniques douteuses de ses collègues. Ce *Superboy* à la Brad Pitt dont on simulera le suicide pour ensuite tenter de le liquider entre flics. Sauvé in extremis par le Sheriff Heflin, l'image sainte du héro blanc est ainsi, encore une fois, compromise par une articulation monstrueuse qui reproduit des monstres mâles.

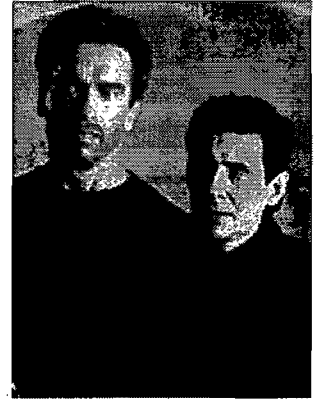
Par une normalité monstrueuse où une ville construite sur la corruption à l'image légale, la dichotomie intrinsèque du processus monstrueux s'actionne déjà. Cette normalité sera troublée lorsque quelques hommes de race noire à bord d'un véhicule seront abattus dans la confusion par *Superboy* qui tentera de camoufler l'affaire avec, entre autre, Ray Donlan le propriétaire de la ville. Cette articulation donne le Sheriff Heflin, un être grotesque en apparence et dont le rôle de gardien de l'ordre médian n'est, de même, que pure apparence. Même s'il réussit ultimement à dénoncer le système corrompu en exposant la frime du faux suicide de *Superboy*, il y perd l'ouïe de sa deuxième oreille et son statut dans l'avenir demeure très incertain vu ce handicap. En tentant de devenir, pour une première et seule fois, un vrai policier, il sert une cause spectaculaire au détriment de sa propre personne qui ne souffrira que davantage par la perte de son emploi et le reniement de sa propre communauté. Preuve de l'incohérence de la démarche, Heflin sera sauvé par son collègue et ami Gary *Figgys* Figgis (Ray Liotta) : lui-même sous enquête pour fraude et meurtre.

Monstrueusement reconstruit par une articulation culturellement aliénante, Sylvester Stallone ne semblera pas se remettre de cette déchéance mâle par rapport à son statut

habituel, justement, de *Superboy*. Sa carrière amorcera une descente en enfer qu'il ne redressera qu'en reprenant en main ses personnages mythiques tel Rocky Balboa et John Rambo. De l'homme-spectacle qui échange un statut d'homme de loi pour engraisser la corruption, tout comme sa composition corporelle, qu'il idéalise sans le vouloir, en n'écoulant point ce qui, véritablement, se trame dans les coulisses du *Cop Land*, Sylvester Stallone ne retrouvera que sa grandeur dans la *re*-naissance de mythes profondément mâles que l'on croyait morts et enterrés. Après la reproduction en série de Sylvester Stallone et face à son essoufflement corporel dans *Cop Land*, la réponse sera une copie de la copie, l'apparition dans le futur de ce qu'on pourrait appeler l'hyper-mâle.

Or, il n'est pas le seul, Arnold Schwarzenegger suivra le même trajet qui culminera avec sa prestation de Jericho Kane dans le film *End of Days*.

4.4 JERICO KANE



Between your faith and my Glock nine millimeters, I take my Glock.

Jericho Kane – End of Days, 1999.

Peu fréquemment a-t-on pu témoigner au sein de la cinématographique états-unienne contemporaine d'un héros qui, dès le début du récit, jongle avec l'idée de mettre fin à ses jours. De mémoire, il faut remonter à Martin Riggs du premier *Lethal Weapon* (Richard Donner, 1987) et plus récemment au Colonel Jonathan Jack O'Neil (Kurt Russell) du film *Stargate* (Roland Emmerich, 1994) qui, lui aussi, après avoir perdu son enfant tué par accident d'une arme familiale laissée sans surveillance, jongle avec l'idée de se suicider dès le début du récit. Tout comme l'exposait Susan Jeffords avec l'exemple de Rambo, l'homme est, encore une fois, sollicité de l'extérieur pour retourner au combat.

Or, il n'est pas question ici de vengeance mais bien de missions suicides. Le Colonel O'Neil le sait mais se rendra bien compte à la fin du film que la vie mérite d'être vécue pleinement malgré les embûches. De toute manière, Kurt Russell n'est pas digne de l'archétype que représente Arnold Schwarzenegger. C'est bel et bien pour cette raison que ce dernier n'a absolument aucune idée que son désir suicidaire sera finalement la clé à la

résolution du film mais aussi, du même coup, à l'évolution de l'homme-spectacle vers l'hyper-mâle.

Depuis sa déchéance masculine amorcée avec *Kindergarten Cop*, *Junior* et même *The Last Action Hero* (John McTiernan, 1993) où le mythe prend conscience de sa construction corporelle et culturelle et du même coup de sa perte de pouvoir au fil du temps, Arnold Schwarzenegger joue maintenant Jericho Kane : un bon policier devenu simple policier devenu ex-policier devenu inspecteur privé devenu garde du corps. On comprend un peu mieux pourquoi le suicide devient un option enviable : Jericho Kane dans l'ensemble de sa construction a vraiment atteint le fond du baril. Il sera tout de même sauvé à temps, encore une fois par un allié mâle extérieur, son ami Bobby Chicago (Kevin Pollack), figure traditionnelle de l'homme du peuple et partisan de Jets de New York⁵⁶. Tout de même, malgré le mythe, Arnold a souvent besoin d'être entouré d'un américain moyen – et de taille moyenne ! – pour valider son autorité : outre les films déjà cités plus tôt, on peut ajouter *True Lies* (James Cameron, 1994).

Alors, grâce à une spectaculaire série de scènes d'action, Arnold tentera de littéralement sauver le monde à l'aube de l'année 2000. Plus précisément, Jericho Kane doit sauver une jolie femme baptisée par une secte satanique à son insu et élevée dans la haute bourgeoisie new yorkaise : elle porte d'ailleurs le nom de famille York. Mais il doit la sauver des mains du Diable qui prend les allures d'un yuppie à la bisexualité insatiable et interprété par Gabriel Byrne. Le Diable doit donc enfanter Christine York (Robin Tunney), avant le

⁵⁶ Les équipes de sports professionnelles peuvent souvent offrir des référents sociaux sur le statut de ses partisans. Par exemple, un fan de Cubs de Chicago est définitivement yuppie par rapport au partisan des White Sox de Chicago issu de la classe ouvrière. Ici, les Jets de New York représenterait l'équipe ouvrière par rapport aux Giants de New York. Par exemple, les Jets jouent leurs parties locales à l'intérieur du stade des Giants.

1^{er} janvier 2000 pour faire naître l'antéchrist et ainsi vouer le monde à sa destruction par le salut de Satan comme maître incontesté du monde ; même thématique que *The Devil's Advocate*.

Encore une fois, Satan, le yuppie, destructeur de la famille ? Pas nécessairement. Au contraire, pour un instant, il fera revivre devant Jericho l'illusion de sa vie parfaite : sa femme et ses enfants vivants, un sapin de Noël, Bing Crosby, le parfait bonheur. La vie que vivait Jericho avant de perdre sa famille assassinée par des criminels qu'il avait accusé devant jury. On ne peut blâmer Jericho, il travaillait fort pour sa famille de lui rappeler Satan qui tente de le convaincre que toute cette illusion pourrait redevenir réalité s'ils devenaient partenaires. Même Jericho l'avoue : "*They're not real...*", c'est le constat de l'homme-spectacle. Vis-à-vis de ce qui a donc détruit la vie de Jericho, Satan, au contraire *The Devil's Advocate*, assume que la vie familiale normale américaine est profondément ce qu'il recherche. Mais Jericho s'y refuse pour l'instant. Il brise un miroir, refuse de vivre l'illusion et décide de combattre Satan pour, lorsqu'on y pense, continuer à faire vivre le spectacle, mais davantage ici, l'illusion qui se pointe à l'horizon.

Le problème, c'est que Jericho Kane semble incapable de venir à bout du Satan yuppie. Toutes ses armes, sa force vis-à-vis un ennemi si frêle ne sert pas sa cause. Il ira même jusqu'à défier Satan qui lui proposait un marché en lui répondant : "*You'll never get the girl. [...] You're a fucking choir boy compared to me ! A choir boy!* " C'est vrai, qui aurait pu prédire que Gabriel Byrne tiendrait tête à Arnold Schwarzenegger ? Parce que c'est bien la seule chose qui peut l'arrêter. Pas les personnes âgées, ni les pédophiles, ni les immigrants et surtout pas une femme noire qui aura la chance non pas d'être abattue à bout

pourtant une fois ; mais bien deux fois. Or, Jericho sera incapable de tuer son ami Bobby Chicago pourtant sous l'emprise de Satan. Évidemment, on ne peut tirer sur ce qui légitime son pouvoir autoritaire.

Mais ses pouvoirs, Arnold les perd progressivement pour ultimement en arrivé à être crucifié par Satan lui-même. Le mythe mâle crucifié ? Peut-être davantage l'homme-spectacle crucifié. Parce que la reproduction de la *re-présentation* du Christ crucifié pour Arnold Schwarzenegger fait définitivement écho aux propos de Baudrillard qui lui-même extrapolerait la vision de Walter Benjamin:

*"For Baudrillard, reality is volatilized in its assimilation to the various reproductive media of postmodern society. In a hyperreal postmodern world, reality is dissipated and depleted; it loses its power and force through its cultural processing, through mechanical reproduction and the proliferation of illusions and pseudo-forms."*⁵⁷

Mais ce qui nous intéresse davantage, c'est l'utilisation du code de la crucifixion au sein d'un récit religieux postmoderne pour extrapoler l'impuissance de la figure mâle sur le contrôle de son environnement, son existence. Bien sur, Jericho Kane sera ressuscité par un prêtre qui lui administre des points de sutures au visage. Reconstruit, recomposé corporellement, l'homme-spectacle reprend sa course vers la sauvegarde du monde ; ce monde qui s'apprête à célébrer les festivités du nouvel an sur Time Square et qui ne se doute pas que leur sort soit entre les mains de Jericho Kane.

Devant l'autel de l'église, et dans un mouvement de caméra qui débute en plongée pour se terminer dans une lente progression vers la contre-plongée, Jericho Kane abandonne ses armes devant Dieu pour défier Satan. S'ensuit alors une série d'implosions dans l'église pour aboutir à la sortie de terre de Satan qui tel un esprit maléfique possède Jericho Kane.

⁵⁷ BEST, Steven, KELLNER, Douglas, *The Postmodern Turn*. Guilford Press, New York, 1997, p.102

Revenu à ses sens et réveillé par Christine York, qui lui demande ce qui se passe, Jericho répond : *"It's over. We won. [...] Nothing is wrong. Everything is the way it should be."* Toujours possédé, Jericho Kane tentera de consommer sexuellement Christine York. Dans un dernier moment de lucidité, Jericho Kane se propulsera vers une épée tenue par la statue d'un ange. Transpercé, pénétré par l'épée dans le refoulement et le refus de l'acceptation de sa recomposition fondamentalement Arnold Schwarzenegger, virile et sans scrupule : il préfère l'ultime sacrifice, le suicide à l'image d'une relation homosexuelle qui le libère de sa damnation. Devant ses yeux, apparaît alors sa douce famille, toujours *not real*, qu'il retrouvera enfin alors que, doucement, Christine York lui prend la main tout en le remerciant tendrement.

Vivant dans une normalité désormais monstrueuse au point que le suicide devenait une option envisageable, Jericho Kane était lui-même aux prises avec sa conceptualisation monstrueuse. Dans le corps invincible de Schwarzenegger, il devait s'en prendre à un simple yuppie qui ne souhaitait que faire revivre ce qu'il avait perdu. L'articulation entre les deux pôles monstrueux donne une monstrueuse réalisation pour Jericho Kane qui doit continuer à se battre pour faire vivre ce qui l'a rendu monstrueux : du point de vue du réalisateur, le spectacle des festivités du nouvel an. En comprenant le spectacle comme la raison de sa construction monstrueuse mais étant incapable de réfléchir autrement, il refoulera l'ensemble de ses pulsions intellectuelles et sexuelles lui qui est désormais incapable de vaincre par la force et les armes. Implosion du code mâle sur lui-même, l'homme-spectacle deviendrait l'hyper-mâle, celui qui, abstraitement, continuerait de se battre pour conserver non seulement sa *re-présentation* mais le processus monstrueux de construction, déconstruction et reconstruction corporelle de sa nature monstrueusement

culturelle. On pourrait voir l'hyper-mâle comme un reproduit définitif de la postmodernité au-delà du spectacle :

*"For Baudrillard, postmodernity marks the horizon where modern dynamics of growth and explosion reach their limits and begin to turn inward, resulting in an implosive process devouring all relational poles, structural differences, conflicts, and contradictions, as well as truth, reality, and even power,"*⁵⁸

Suivant l'objectif hypnotique de préservation de ce qui pourrait rester de valeurs fondamentales à l'Amérique postmoderne, l'hyper-mâle deviendrait une *re*-production plus grande que nature au service du capital bourgeois patriarcal. En sauvant Christine York et en retrouvant sa famille, Jericho Kane donne sa vie pour en faire naître une autre. Une passation de pouvoir aux enfants de la postmodernité qui lui permet un retour aux valeurs de l'homme-spectacle d'où il est issu et où il est plus à l'aise : confortable dans sa normalité.

Cette relation monstrueuse entre une figure d'autorité monstrueuse et le monde yuppie monstrueux donne un ordre médian monstrueux. Un environnement ostracisé de partout qui ne donne aucune opportunité à la représentation mâle que de se retourner contre elle-même. Parce que contrairement à ce que Susan Jeffords affirmait en début de texte, même s'il pouvait y avoir un retour sur la famille, sur soi-même, l'homme-spectacle ne serait pas en mesure d'y retrouver ce qu'il avait perdu : parce que ce qu'il avait perdu n'a tout simplement jamais, vraiment, existé.

⁵⁸ BEST, Steven, KELLNER, Douglas, *The Postmodern Turn*. Guilford Press, New York, 1997, p.95

4.5 CONCLUSION

Ernest Hemmingway once wrote, the world is a fine place worth fighting for. I agree with the second part.

William Somerset – *Se7en*, 1995.⁵⁹

Dans une opposition entre le Bien et le Mal, entre la normalité et *l'Autre*, est apparu une construction relationnelle monstrueusement hybride dont souffre maintenant le mâle cinématographique états-unien. Grâce à notre Basic *Re-Formula*, nous sommes désormais en mesure de nous saisir du concept de schizophrénie tout en offrant, à défaut d'être une cure temporaire, un cessez-le-feu comparatif dans le temps avec la reconstruction du sujet postmoderne vis-à-vis sa représentation.

Désormais, le spectacle que l'homme-spectacle articulait au profit des valeurs fondamentales comme la famille n'a reproduit qu'une embarrassante situation où l'ensemble de son existence, de son environnement devient monstrueusement reconstitué. La nostalgie par rapport au passé nous amène à voir que ce qui devait nourrir les convictions capitales, renforce le système patriarcal bourgeois, et n'a qu'au contraire, exposé la possible inexistence de son cœur fondamental, de cet ordre médian nécessaire au système. La famille, le dernier refuge de l'homme-spectacle ? Au contraire, nous croyons que son analyse nous amènera à démontrer sa mutation vers sa nouvelle reconstitution postmoderne : l'hyper-mâle.

⁵⁹ Selon Morgan Freeman et rapporté par Richard Dyer, cette réplique à la toute fin du film : "was a cap desired by the studio, intended to give some crumb of Hollywoodian comfort in a film so extraordinarily un-American in its pessimism." DYER, Richard, *Seven*. BFI Modern Classics, Angleterre, 1999, p.77.

5. CHAPITRE 5 – LE PÈRE DE FAMILLE OU LA FIN DU SPECTACLE



Figure 25: Prisonnier de ses pulsions profondément refoulées...

5.1 INTRODUCTION



You can't just go around doing whatever you feel like, you can't: there are rules in life.

Colonel Frank Fitts – American Beauty, 1999.

Susan Jefford croyait que l'homme des années 80 amorcerait un retour sur lui-même et trouverait refuge au sein du foyer familial. Archétype par excellence du système capitaliste patriarcal à l'imagerie moderne et à la nostalgie JFK, la famille nucléaire demeure la représentation (im)parfaite – *l'américain dream*. Jeu de drôles prédestinés, la femme à la maison, l'homme au travail, les enfants éduqués sur le terrain de baseball, les soupers aux airs de confessions : le bonheur (dés)ordonné dans toute sa splendeur efficace. L'ordre médian est stable et permet un développement croissant et prévisible au travers des valeurs confortables et fondamentales.

Cependant, de retour à la maison, l'homme-spectacle retrouve avec étonnement un foyer (dis)fonctionnel. Grand responsable de par sa croisade capitaliste, il se recentre effectivement sur sa personne dans un aboutissement qui mène décidément nulle part ailleurs que sa propre et lente destruction qu'il avait de toute manière, lui-même orchestrée.

5.2 LE BONHEUR DE BILL MAPLEWOOD



*[Dad], would you ever fuck me?
No. I'd jerk off instead.*

Billy Maplewood et son père Bill Maplewood – Happiness, 1998.

Bill Maplewood est psychanalyste. Bill Maplewood est un bon père de famille. Bill Maplewood est proche de son fils Billy. Bill Maplewood est un pédophile. Prisonnier de ses pulsions profondément refoulées dans *Happiness* (Todd Solondz, 1998), Bill rêve d'exterminer au AK-47 l'ensemble de la différence qui l'entoure : la joie, le bonheur, les personnes âgées, les jeunes, les ethnies, les gais. Or, maintenant, il refuse de se culpabiliser, même dans ses rêves. Il constate derrière la grille du parc de baseball qu'il est prêt à extérioriser ses pulsions profondes. Se faisant, il violera un jeune garçon de onze ans, il volera l'innocence de son fils, il se détruira lui-même ; par lui-même.

La proximité qui existe entre les noms des deux personnages nous incite à rapprocher davantage que la caméra les personnages de Bill et Billy Maplewood. Son fils qui ne se croyait pas normal parce qu'il n'avait toujours pas éjaculé ; c'est la représentation d'une monstrueuse reproduction d'un père n'ayant toujours pas consommé le refoulement de ses pulsions sexuelles. Comme nous l'avons exposé, l'articulation monstrueuse donne des

monstres semblables à des enfants. Des reproductions qui nous forcent à remettre notre monde en question au travers leurs reconstructions parce qu'elles sont en fait la synthèse de nous-mêmes construits, déconstruits etc.

La construction monstrueuse de Bill Maplewood articulé par lui-même dans la déconstruction du mythique père de famille donne une frontière en mouvement constant par rapport à un ensemble monstrueux. La masturbation, métaphore utilisée à profusion par le réalisateur Todd Solondz tout au long du film, représente adéquatement les aléas de cette frontière entre le bien et le mal qui ne fait reproduire un produit inutile. Le sperme se retrouve dans un pantalon ou sur un mur où il sert de colle à faire tenir des cartes postales. L'inutilité de cette situation où l'homme se retrouve à devoir cacher son impuissance par rapport à *l'Autre* pour n'être finalement que confiné à ne plus faire confiance qu'à lui-même supposerait déjà que le passage de l'homme-spectacle à l'hyper-mâle est bel et bien mis en branle !

*"What we call the weak version, in which as both Debord and Baudrillard have observed, someone can make such discriminations but prefers the false, the illusionary, or the artificial. In these cases, people understand the differences all too well and consciously choose the illusion, the hyped, the fake, or the copy as somehow better, sexier, more exciting – more real."*⁶⁰

Parce qu'ici, la masturbation n'est pas un élan de masculinité assumée mais complètement l'inverse, à l'insu des gens : soit sur une banquette arrière d'une voiture où les jeunes enfants passent tout près et lors des appels téléphoniques obscènes de Allen (Philip Seymour Hoffman). De la même manière où il faudrait cacher la possible homosexualité du jeune Johnny Grasso (Evan Silverberg) aux yeux de son père qui se décourage d'avoir élevé *a fag*, la masturbation devient un mécanisme d'autodéfense pour palier à la différence. Cette attitude autoréflexive devient plutôt autodestructive dans la mesure où

⁶⁰ BEST, Steven, KELLNER, Douglas, *The Postmodern Turn*. Guilford Press, New York, 1997, p.103.

même si Bill n'aurait jamais baisé son fils, il lui aura fait vivre un trouble profond : Billy est tout de même baisé.

Au-delà des apparences donc, le père de famille n'est plus en mesure de soutenir le spectaculaire développement représenté qu'il aura articulé par un travail acharné au cours des dernières années. Spectaculaire parce qu'aux yeux du monde, tout va pour le mieux. Or, si comme le réalisateur Sam Mendes nous y invitait dans son film *American Beauty* (1999), nous regardions plus près, *look closer*, de beaucoup plus près : l'implosion du monde mâle était une évidence même.

5.3 LA BEAUTÉ AMÉRICAINE DE LESTER BURNHAM



*Both my wife and daughter think I'm this gigantic loser.
And they're right. I have lost something.
I don't exactly know what it is but I know I didn't always feel this sedated.*

Lester Burnham – American Beauty, 1999.

Prisonnier de son existence, Lester Burnham (Kevin Spacey) semble incapable de sortir de la douche – où, lui aussi, se masturbe dans ce qu'il prétend être le moment le plus excitant de sa journée – de sa maison, de la voiture de sa femme puis de son écran d'ordinateur au travail. À l'inverse, son environnement semble l'avoir ostracisé. Son système bourgeois capitaliste l'enferme sur lui-même au point où il désire retrouver du vrai dans sa vie. Monstrueuse normalité.

Par contre, ce « vrai », c'est le retour à l'homme-spectacle. Le retour à l'entraînement, au corps musclé, à la nostalgie des années 70, aux aventures adolescentes, au spectacle de la non responsabilité. Cette attitude ne peut qu'être régressive, surtout pour l'archétype du père de famille. Intrinsèquement monstrueux, cette reconstruction lui sera fatale.

Parce que ultimement, Lester Burnham sera confronté à l'archétype par excellence de la catégorisation homme-spectacle : le Colonel Frank Fitts (Chris Cooper). Lui aussi monstre d'une normalité monstrueuse, il est le père de son antithèse Ricky Fitts (Wes Bentley).

Alors, c'est plutôt Ricky Fitts qui trouble la normalité de la vie de banlieue tranquille. Produit d'une relation ambiguë entre un Colonel secrètement homosexuel et une femme somnambule mais surtout d'un foyer ordonné par la rigueur fondamentale de l'Amérique profonde ; il est tout l'inverse. Drogué, revendeur de drogue, menteur, paresseux, irrespectueux des limites imposées surtout par son père où toutes autres figures paternelles en position d'autorité comme un patron, il dégage par son inquiétante étrangeté une attirance incroyable et hors de l'ordinaire.

Ainsi, il transformera l'ensemble de la personne de Lester Burnham. Captivé par le mortel, le laid et ainsi potentiellement de ce qu'il reste de plus authentique, Ricky Fitts captivera aussi la fille de Lester, Jane Burnham (Thora Birch).

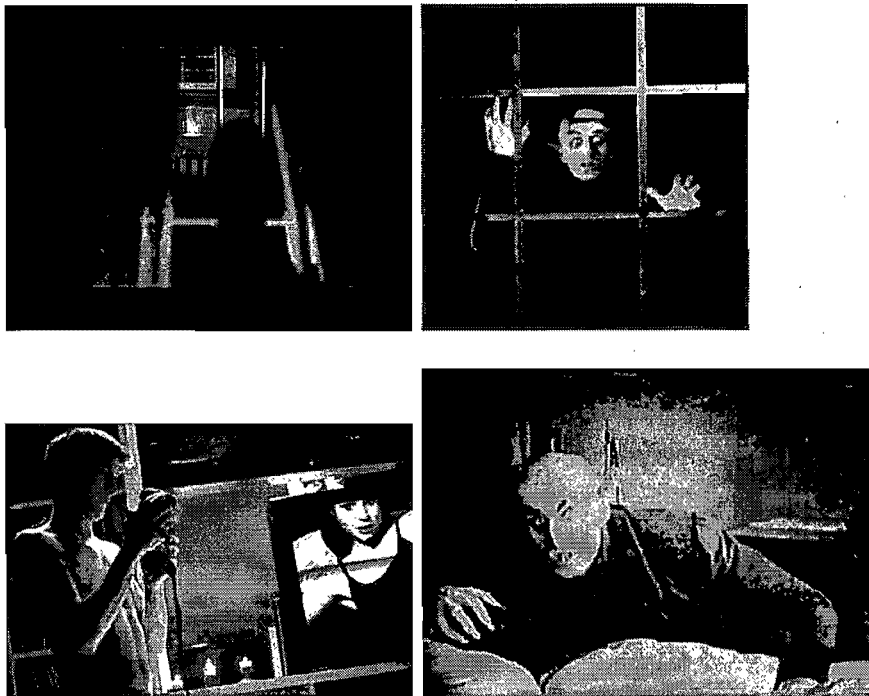


Figure 29 – Ricky Fitts exerce un magnétisme profondément vampirique.

Par son regard caméra, il dégage une dangereuse attraction qui envoûtera Jane au point qu'elle se dévoilera complètement, nue, devant Ricky. Le magnétisme entre ces deux personnages qui transcendent les cadres n'est pas sans rappeler le *Nosferatu* (1922) de Murnau, capable d'attirer l'amour vers lui malgré sa figure hideuse et son être fondamentalement mauvais. Ricky ne semble pas nécessairement mauvais mais il cause une série de répercussions qui trouble la normalité quotidienne dans la mesure où il devient certainement une menace à la stabilité et certainement à la vie de Lester Burnham.

Parce que Ricky Fitts se déplace hors des limites et des situations qui pourraient l'emprisonner, il possède toutes les clés ; aisance que ne possède pas Lester. Aisance que ne possède pas non plus son père Frank Fitts. Ce dernier qui pour la première fois transgressera son archétype pour finalement assumer son homosexualité, la dichotomie de sa construction initiale, se retournera aussitôt contre celui qui lui avait offert cette possibilité : l'attitude rétrograde de Lester Burnham. Ce dernier condamné pour sa reconstruction monstrueusement ambiguë, Frank Fitts sera lui aussi reconstruit en un monstre de la conformité encore plus immuable en représentation que auparavant avec ses remarques homophobes. Pour sa part, Ricky Fitts c'est le renouveau de la représentation héroïque du mâle conventionnel. Ironiquement, même s'il est le reproduit d'une articulation monstrueuse entre le pôle de la normalité mâle, son père, versus *l'Autre* qu'est devenu Lester Burnham, il sera celui qui actionnera l'environnement autour de sa personne tout en étant capable de s'en sortir indemne : caractéristique du héros normal au cinéma américain.

Or, la dite normalité ne lui permet pas d'exister dans sa reconstruction corporelle et c'est pour cette raison qu'il est en fuite, destiné à errer comme le mythe du vampire au fil du temps. Chassé parce qu'il est complètement cohérent avec sa personne de monstre assumé, il est l'exemple que l'hyper-mâle existera dans un refus d'acceptation de sa différence reconstruite intrinsèquement.

5.4 LA FAIBLESSE MORALE DE DAD MIEKS



*We've been chosen by God. He will protect us.
He's given us special jobs to do. We don't fear these demons, we destroy them.
We pick them up one by one, and we pitch them out of this world.
That's God's purpose for us. The angel called us God's Hands. [...]
We're a family of superheroes that are gonna help save the world.*

Dad Mieks – Frailty, 2001.

L'archétype de la famille états-unienne fondamentale: c'est presque la famille Mieks du film *Frailty* (Bill Paxton, 2001). Installé au Texas, Dad Mieks (Bill Paxton) prend soin de ses deux enfants Fenton (Matt O'Leary et Matthew McConaughey) et Adam (Jeremy Sumpter) dans ce qui semble être le parfait bonheur. Fenton entretient une saine relation avec son frère cadet Adam, leur père mène une vie de mécanicien rangé, bon père de famille proposant même d'aider son fils Adam avec ses mathématiques. Évidemment, la famille a perdu leur mère et toute famille extérieure au cercle fermé. En bref, tout tourne maintenant autour de la figure archétype, autoritaire et de père spirituel de Dad Mieks.

Un soir, Dad Mieks reçoit l'appel de Dieu. *Reborn*, il lance sa famille dans l'assainissement de leur environnement. Parce qu'il possède maintenant le don de ressentir et de juger ceux qui ont péchés, il exécute des démons dans le sous-sol de son hangar ; devant les yeux de ses enfants. Récalcitrant, Adam, se refuse à suivre la folie meurtrière de son père. Peut-être parce qu'il s'occupait de laver la vaisselle et qu'il portait le tablier à la

maison, mais son père insiste à faire de lui un homme, un vrai. À l'opposé de son frère cadet qui abonde complètement dans la vision de son paternel, Adam sera sévèrement puni par son père qui l'enfermera dans l'obscurité de la cave du hangar. Dans ce qui ressemble à un isolement psychologique dans la torpeur de sa propre construction, il en découle à l'image de *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), une folie schizophrénique transcendante dont Adam ne sortira jamais.

Même résultante pour son frère même si le processus diffère. Suivant l'exemple de son père, Fenton est lui aussi capable de voir les péchés des démons qui en représentations ne sont que de simples citoyens qui assument leurs différences. Tout comme Ricky Fitts était chassé pour l'ensemble de sa reconstruction corporelle, Dad Mieks chasse des femmes, des personnes âgées et des pauvres.

Dans une normalité complètement masculine, naît donc une monstrueuse articulation qui tient davantage de l'hyper-mâle que de l'homme-spectacle. En tentant de vivre la normalité familiale archétype, une monstrueuse recomposition voit le jour avec un Dad Mieks incapable de, sainement, soutenir le développement de ce fardeau rhétorique représenté. Il en découle une renaissance suivant le modèle d'un mâle intouchable et directement reproduit de Dieu lui-même. Cette conviction en une *re-présentation* plus mâle qu'homme, donne un hyper-mâle au refoulement intrinsèque à sa personnalité reconstruite et indubitablement parfaite parce que destinée par Dieu, par une force Supérieure parfaite.

Au détriment de ses enfants, Dad Mieks les mène dans une profonde déchéance vers l'acceptation de *l'Autre*, de l'échange vers une définition universelle. Cette foi moderne au

processus de reproduction d'imageries symboliques au profit de la préservation d'un semblant de vérité fait écho au propos dramatiquement fataliste de Jean Baudrillard interprété par Steven Best et Douglas Kellner:

*"Baudrillard's insistence on the hermeneutic nature of postmodern simulacra is better seen as the introjection and projection of the capitalist imaginary – the dream of seamless closure, complete mystification, and perfect hegemony – than as an accurate description of contemporary social reality. Thus, Baudrillard ultimately provides a superimplosive postmodern theory that confuses tendencies of contemporary society with a finalized state of affairs."*⁶¹

En annihilant de la sorte le futur de ses enfants en les plongeant dans une folie certaine, Dad Mieks instaure la potentialité d'une vérité unique qui se cache sous une devanture représentée et reproduite incessamment. Ultimement, Adam tue son père devant le regard abasourdi de son frère Fenton qui le pourchassera jusqu'à sa mort. Parce que Adam sera en fuite depuis ce jour et assumant désormais pleinement, mais avec un chagrin inconsolable, sa reconstruction monstrueuse, il devient un meurtrier en série recherché par le FBI.

Au contraire, Fenton grandit comme un hyper-mâle qui vient à bout d'un officier potentiellement corrompu du FBI pour ainsi réaffirmer son autorité de Shériff d'une petite ville du Texas. Détenteur d'un pouvoir (in)contestable, il se fait le gardien d'un ordre médian reconstruit selon la (sa) Bonne Volonté.

Plus qu'au cinéma, et toujours en 2001, l'hyper-mâle quittait, donc, étrangement l'écran pour envahir ma réalité.

⁶¹ BEST, Steven, KELLNER, Douglas, *The Postmodern Turn*. Guilford Press, New York, 1997, p.117.

6. ÉPILOGUE : LE 11 SEPTEMBRE 2001 OU LA SECONDE RENAISSANCE DU SPECTACLE MÂLE.



Figure 31 : L'homme-spectacle reproduirait de la rhétorique en images suivant l'objectif hypnotique de cultiver du vrai à partir de référents perdus.

6.1 LA SECONDE RENAISSANCE



*In the beginning, there was Men, and, for a time, it was good.
But humanity so called civil society soon fell victim to vanity and corruption.
Then, Men made the machine in his own likeness.
Thus did Men become the architect of his own demise.*

The Animatrix: The Second Renaissance Part I, 2003.

Les épisodes *The Second Renaissance Part I* et *Part II* de la compilation *The Animatrix* nous offre une synthèse du passage de l'homme-spectacle à l'hyper-mâle qui aurait pu et qui continue de s'opérer depuis la journée même du 11 septembre 2001.

Mais au commencement, il y eut l'homme états-unien. Et pour un temps, ce fut bon. Sauveur de la Deuxième Guerre Mondiale, il actionne par la suite un développement économique articulé autour du principe bourgeois patriarche. Étrangement, la consécration de cette conceptualisation articulée se reproduit pour la première fois le 22 novembre 1963 à Dallas : au moment précis de l'assassinat du président américain John Fitzgerald Kennedy. Ce spectaculaire archétype de masculinité et de pouvoir patriarche est tué, déstabilisant du même coup les pôles précis de la construction de la normalité. Tué et déconstruit, il sera reconstruit en JFK. Comme nous l'avons exposé en introduction, Arthur Kroker précise que JFK n'a certainement existé qu'après son assassinat.

Ideologically, JFK is, of course, the liberal side of the American sacrificial myth. In a modernist pique of nostalgia, it wants to stabilize the uncertainty field of American around a new animating vision. The Sun King has been slain, his murderers sit on the throne, and it is the responsibility of we, his children, to right the historical injustice of the greatest crime ever committed. A reanimating myth that can be so infected by a liberal zeal for the resuscitation of truth-value because it is already an after-image of the disappearance of America into a more advanced stage of nihilism: a form a cynical consciousness where what seduces is what Nietzsche prophesied – the joining together of nausea and pity to produce monsters. A hybrid form of monstrous sentimentality, than can claim that the years since the assassination have been those of violence and pestilence. This is clearly mistaken. America's animating spirit has always been that of regeneration through violence and that of disappearances: the disappearance of the Other as objectified scapegoat, of historical memory, and finally the vanishing of America into its own photographic negative. [...] That's JFK playing out the murder of the President as a spectacle, complete with its own magic kingdom of the magic bullet."⁶²

Cette spectaculaire persistance à faire exister des valeurs fondamentalement articulées autour des pôles structurant la normalité états-unienne reproduira un système patriarcal capitaliste voué à une implosion prévisible vu sa construction fondamentalement vraie à un moment de l'Histoire mais déconstruite la journée du 22 novembre 1963 et reconstruite à partir de ce moment. L'évolution de la figure masculine au cours de l'Histoire cinématographique que nous avons entrepris périodiquement, certes, nous montre tout de même l'essoufflement de la représentation de l'homme-spectacle au travers et à cause de son environnement représenté grâce un système d'échange et de reproductions en images.

La journée du 11 septembre 2001, l'érection capitaliste représentée implosait. Pénétré d'un corps recomposé mécaniquement pourtant reconnu mais fondamentalement étranger, *Autre*, l'implosion démontrait l'essoufflement des structures qui articulaient l'ensemble de la représentation. Attaqué par les opérants de sa surconsommation habituellement sous ses ordres, l'Amérique capitaliste, parce que monstrueusement reconstituée pour le spectacle, s'effondrait vis-à-vis du tiers-monde.

⁶² KROKER, Arthur, *Virtual Reality, Android Music and Electric Flesh*. St-Martin's Press, New York, États-Unis, p.12.

Le monde yuppie qui était directement frappé. En plein cœur de New York, la monstrueusement représentée Gotham City. Elle-même monstrueusement capitaliste, avare de transactions représentées par l'échange de valeurs capitales abstraites, le WTC est devenu à ce moment même la consécration, la représentation de l'accomplissement capitaliste patriarcale à ce moment de l'Histoire, de son temps : le Colisée de Rome, Gizeh. Sous le poids de la machine il s'écroulera. La langue française nous permet ainsi de spécifier le genre féminin de la machine.

D'autant plus que c'est précisément ce que nous offrait *The Second Renaissance Part I*. Une explication de la manière dont la révolte mécanique et mécanisée a pu s'opérer pour contrer l'hégémonie mâle désireuse d'anéantir le robot, *l'Autre*, qu'il avait pourtant créé. La révolte meurtrière d'un robot contre ses maîtres qui désiraient l'éteindre, voilà notre monstrueuse reconstruction d'homme-spectacle qui angoisse maintenant sur la perte de contrôle de *l'Autre* fonctionnant habituellement à notre profit, comme l'expliquait plus tôt Kroker, et que nous avons extrapolé le soir du 11 septembre 2001 en une riposte occidentale unanime sur un ennemi, un *Autre*, autre que nous-même mais définitivement surproduit de nous-mêmes.

En organisant une *re-présentation* de sa puissance sous prétexte du danger de l'attaque à la masculinité, cette situation ne faisait que réaffirmer la nécessité du spectacle ; mais dans une mesure où le référent devenait davantage perdu. La guerre au terrorisme lancée par George W. Bush, homme d'autorité texane et protecteur de l'ordre médian pour le bien des familles occidentales fait penser à un recyclage rhétorique de l'imagerie historique facile et

comprise par l'ensemble soit une nouvelle réaffirmation de la nécessité d'ostraciser unilatéralement la différence par une démonstration de (sur)puissance militaire.

Quelques années plus tard, le court métrage *The Second Renaissance Part I* expose une série de *re-productions* rhétoriques en images qui définit le statut de la machine par rapport à son créateur : l'Homme. Du statut d'esclave représenté par un rapport en images avec la construction des pyramides d'Égypte, au statut d'annihilation complète par la reprise du génocide nazi, à l'impossibilité de salvation morale mondialisée avec la place Tiananmen, pour finalement en arriver à la raclée déchargée de sang froid par une foule masculine sur une femme-machine qui ne peut que se défendre face à ses agresseurs mâles qu'en scandant : *I'm real*. Toujours porté à l'écran au travers la lentille d'images médiatiques tirées d'archives vidéo, l'annihilation renvoie à la lutte de reconnaissance des classes, des genres, des sexes des diverses communautés ostracisées historiquement par l'Homme, et ici reprise pour la cause machine. C'est dans cette démonstration d'une Histoire en images indubitablement répétitives, intemporelles et schizophréniques qui mènera ultimement à l'élévation de la différence mécanique versus l'effondrement du monde de l'Homme dans *The Second Renaissance Part II* que nous en arrivons à dresser le parallèle avec la riposte occidentale le lendemain du 11 septembre 2001.



Figure 33 : La machine, c'est avant tout la différence qui refuse de se soumettre.

À vouloir vaincre un Osama Bin Laden pixélisé et reconstruit par moi-même dans l'engraissement herméneutique d'imageries médiatiques à faire vendre de la publicité, quelle type de victoire devient possible ?

No longer is history viewed as privileged finality, but as an indeterminate recycling of media rhetorics. Here, history is finally digitalized, capable of endless sampling, cloning and transcription [...] Think of CNN with its global cycle of fifteen-minute news loops [...]. Now think not only of the news, but the whole violent apparatus of media entertainment that functions ideologically by scanning the cycle of human emotions for looping possibilities: nostalgia, fear, terror and joke loops. Looping is the key to the noise of the media, to its dynamic force field within culture [...] a mediascape that operates formally by ceaselessly repeating the same metaphor, but with shifting (recycled) metonymy. Looping is characteristic of speed-reading history. As a scanner history it can be spliced, transcribed and cloned according to the controlling metaphor. [...] Roland Barthes one said that "endless repetition" is the dominant ideological form of social. To this, I would add that repetition operates by the technical strategy of looping, complete with cross-fades and partitioned subjectivity."⁶³

Parce que dans sa deuxième et ultime tentative à vaincre l'illusoire, l'Homme détruira le ciel dans *The Second Renaissance Part II*. En tentant de couper la machine de sa source d'énergie solaire ; l'Homme faisait fi de sa propre nécessité existentielle par rapport au Soleil. En refusant d'admettre sa propre constitution vis-à-vis un ennemi reconstruit à son image, l'homme-spectacle actionnait lui-même une situation précaire qui devait ultimement changé son rôle statutaire dans la trilogie *The Matrix* (Andy Wachowski et Larry Wachowski, 1999-2003) : un suicide annoncé à l'image des nombreux films étudiés au sein de ce mémoire.

En se concentrant sur l'extrapolation de sa masculinité vexée la journée du 11 septembre 2001, l'homme n'a fait que se transporter dans un stade d'hyper réalité où l'hyper-mâle se mit à croire à sa propre reconstruction spectaculairement illusoire. Après l'implosion du WTC, l'homme refusa d'admettre sa responsabilité reconstruite de manière intrinsèque dans son propre effondrement. Son retour sur lui-même ne donna qu'en résultante une

⁶³ Ibid, pp.28-29.

continuation de l'implosion du mythe mâle. Vaincu par la machine, le GI américain se retrouve désormais lui aussi confronté à la dichotomie fondamentalement schizophrénique de sa construction, déconstruit dans une guerre qui ressemble davantage à une légende de Don Quichotte et reconstruit en un hyper-mâle déstabilisé vis-à-vis son statut d'invincibilité salubre et son statut d'ostracisé par les peuplades, autant locale qu'internationale, qu'il tente de défendre. À combien de guerre du Vietnam sommes-nous ?

Le 11 septembre 2001, dans une deuxième renaissance du spectacle, de reprises en images de codes aux référents déjà perdus dans le temps, s'effectuait donc une mutation articulée du processus monstrueux de reconstruction *re-présentée* du mâle dans ce qui s'avère être un raffermissement des différents pôles que sont la normalité états-unienne immuable et menacée par un *Autre* complètement extérieur dans une relation qui ne pouvait que reproduire le Bien et le retour à la normalité illusoire : l'ère John Fitzgerald Kennedy qui persiste et signe.

Au contraire, notre analyse propose que, intrinsèquement monstrueuse, ma normalité attaquée par un reproduit de ma représentation donnèrent une reconstruction de mon impuissance, de l'essoufflement potentiel de mon système capitaliste patriarcal bourgeois qui, ultimement, déboucha sur mon histoire secrète de cette période : une deuxième renaissance du spectacle qui officialisa mon passage de l'homme-spectacle à l'hyper-mâle au-delà de la représentation cinématographique et maintenant déplacée dans ma reconstitution culturelle.

CONCLUSION



Terrorist attacks can shake the foundations of our biggest buildings, but they cannot touch the foundation of America. These acts shattered steel, but they cannot dent the steel of American resolve. America was targeted for attack because we're the brightest beacon for freedom and opportunity in the world. And no one will keep that light from shining. Today, our nation saw evil, the very worst of human nature.

George W. Bush – Adresse à la nation, 11 septembre 2001.

En développant l'archétype représenté du père de famille, nous avons illustré comment sa reconstitution, désormais monstrueuse, s'articulait nécessairement autour de son environnement tout aussi monstrueux : sa famille, son foyer. De la même manière, *l'Autre* devenait ultimement lui-même par intermédiaires représentés. Ce processus ne pouvait avoir qu'une finalité, celle de l'essoufflement du mythe de l'homme-spectacle reproduisant de la rhétorique en images suivant l'objectif hypnotique de cultiver du vrai à partir de référents perdus.

Or, vis-à-vis de sa reconstitution, l'homme-spectacle préféra lorsqu'il fut aculé au pied du mur, au pied de l'implosion de sa représentation, réaffirmer les valeurs fondamentales de sa constitution réellement perdue au travers le temps pour consciemment actionner, préserver le spectacle comme un outil de relations sociales pour les gens, mais par les images qui allait cependant évoluer par lui-même en quelque chose que seul un modèle simulé pouvait reproduire, : du simulacre.

D'une masculinité spectacle, elle passe à la masculinité simulée qui, aidée par les différentes technologies médiatiques, pourrait continuer de se développer numériquement en une représentation plus vraie que nature pour potentiellement en arriver, car nous ne sommes toujours qu'à l'instant pivot, à un état de "*strong hyperreality : a situation in which someone is unable to separate reality from illusion, truth from falsehood, original from copy.*"⁶⁴

Ainsi, nous participons au débat sur la portée contemporaine de l'analyse psychanalytique en développant une méthode qui permet, grâce à l'utilisation d'une superposition momentanée dans le temps du contenu représenté à l'étude en relation simultanée avec le contexte de l'analyste. Certes, l'ensemble de la cinématographie à l'étude dirigerait le résultat escompté sauf qu'il n'en demeure pas moins que la sélection fait sens suivant l'angle d'une utilisation nouvelle du genre dans le traitement psychanalytique en remplacement du spectateur type au cinéma.

Dirigé par et vers ma propre personne, la force de l'analyse, quoique personnelle et potentiellement biaisée, démontre la potentialité d'un retour sur soi-même au travers une série de représentations d'images en mouvement au sein d'un marché à l'écoute des tendances chez le spectateur/consommateur.

Effectivement, le passage de théories modernes vers la postmodernité ne s'effectue pas sans quelques passe-droits conceptuels. Mais nous croyons, justement, ce parcours valable suivant l'optique du passage, du pivot d'une modernité à une postmodernité présentement

⁶⁴ BEST, Steven, KELLNER, Douglas, *The Postmodern Turn*. Guilford Press, New York, 1997, p.103.

en cours qui servirait de lien entre les différentes théories qui se regroupent tout de même autour de notions évolutives comme le *doppelgänger* et le concept de schizophrénie. Il en va de même pour la synthèse évolutive de la figure monstrueuse qui permet de revisiter certains types de films n'étant pas directement associés à la théorisation du monstre au cinéma et plus particulièrement au cinéma américain.

Justement, cette revisite, ce retour sur soi-même, est l'angle principal qui dirige l'ensemble et qui nous fait aboutir à un retour sur elle-même de la représentation en images avec *The Second Renaissance Part I and II*. En faisant un retour historique par l'analyse psychanalytique, nous en arrivons pour l'instant d'un moment à saisir non seulement l'implosion du code mais l'impossibilité de notre système à reconstruire du sens nouveau à partir d'images nouvelles. C'est finalement cette impuissance qui nous fait croire en une perte de virilité chez l'homme occidental ; ne serait-ce qu'à la différence de *re*-créer et d'amplifier la (sur)création de faux-semblants illusoirement vrais et nouveaux genres.

OUVERTURE SUR LE MONDE MASCULIN RE-PRÉSENTÉ.



*Where is my Marlboro man?
Where is his shiny gun?
Where is my lonely ranger?
Where have all the cowboys gone?*

Where Have All The Cowboys Gone – Paula Cole, 1996.

Tout comme Jeffrey Wigand interprété par Russell Crow dans le film *The Insider* (Michael Mann, 1999), le Marlboro man a probablement subi la même déconfiture autant sociale que corporelle. Selon le site Wikipédia, les deux interprètes du Marlboro man, Wayne McLaren et David McLean, trouvèrent la mort suite à un cancer des poumons. Quant à leur puissant fusil, souhaitons leur qu'ils ne soient pas conjointement atteint d'impuissance avec leurs cancers des poumons. Enfin, personnellement, je n'ai jamais trouvé que le Lone Ranger faisait office d'une masculinité à tout casser ; au contraire.

Alors où sont passer les mythiques cowboys ? Certainement pas à la Maison Blanche. A priori, comme nous l'avons entrepris, il faudrait, peut-être, questionner l'existence au départ du cowboy mythique afin d'en arriver à une extrapolation plus précise de sa recomposition contemporaine comme celle qu'en faisait Ang Lee dans son *Brokeback Mountain* (2005).

Ainsi, il serait intéressant de poursuivre sur la même lancée que cet essai en observant et en définissant hypothétiquement ce qu'est, serait et pourrait être l'hyper-mâle *re-présenté* à l'écran cinématographique états-unien. Suite à notre point de chute au 11 septembre 2001, l'écran hollywoodien vit réapparaître les figures mythiquement masculines de *Spider-Man* (Sam Reimi, 2002), *Hulk* (Ang Lee, 2003), *King Kong* (Peter Jackson, 2005), *Superman Returns* (Bryan Singer, 2006), *300* (Zack Snyder, 2006) et même les *Transformers* (Michael Bay, 2007). *Re-présentations* de la suprématie numériquement orchestrée de l'hyper-mâle ? Probablement mais une définition plus articulée s'impose.

De plus, cet essai se voulait à l'image paradoxale du parcours narratif entrepris dans la redéfinition de la femme fatale à l'écran hollywoodien par Julianne Pidduck. Il serait donc intéressant de poursuivre l'exploration du statut de la femme dans son articulation parallèle à l'hyper-mâle. Ainsi, l'enfermement professionnel de Miranda Priestly (Meryl Streep) à la toute fin du film *Devil Wears Prada* (David Frankel, 2006) ou l'incapacité de l'écrivaine en panne d'inspiration Karen Eiffel (Emma Thompson) à ne pas tuer le personnage principal masculin Harold Crick (Will Ferrell) de son livre et du film que nous regardons, *Stranger Than Fiction* (Marc Foster, 2006), nous représenteraient des femmes aux prises avec une série de problématiques intellectuellement tout aussi stimulantes.

Enfin, cette montée en puissance de la femme par rapport à son conjoint masculin m'amène à suggérer l'étude de la représentation masculine au Québec. Milieu intrinsèquement monstrueux par l'absence de personnages mythiques mâles forts ; à l'inverse les héros représentés sont des perdants sympathiques – le Premier Ministre René Lévesque, célèbre pour sa défaite référendaire en 1980 – des héros accidentels – le joueur de hockey Maurice

Richard – de grotesques et grossiers personnages – le mythique Elvis Gratton (Julien Poulin) – et surtout, récemment, une série de jeunes héros dépressifs – l'ensemble de la distribution du film *Québec-Montréal* (Ricardo Trogi, 2002), du film *Horloge Biologique* (Ricardo Trogi, 2005), de la télé série *Les Invincibles* (Jean-François Rivard, 2005) et du film *Cheech* (Patrice Sauvé, 2006).

Enfin, dans son ensemble représenté, le visage politique autant québécois, que états-unien, que international nous offre une montée de femmes politiques à l'image analysable soit par elle-même ou en parallèle avec leurs opposants masculins. Que se soit Pauline Marois désormais à la tête d'un parti souverainiste au Québec, Hilary Clinton maintenant candidate à la présidence des États-Unis, Ségolène Royal à titre de candidate défaite aux élections françaises ou Angela Merkel toujours chancelière allemande, la représentation de la femme qui s'apprête ou qui occupe une place médiatique historiquement réservée aux hommes mériterait une extrapolation dans la même veine que cet essai.

BIBLIOGRAPHIE

BAUDRILLARD, Jean, *L'esprit du terrorisme*. Le Monde, 2 novembre 2001.
<http://www.egs.edu/faculty/baudrillard/baudrillard-the-spirit-of-terrorism-french.html>
 (Consultation en ligne : 15 mai 2006)

BEST, Steven, KELLNER, Douglas, *The Postmodern Turn*. Guilford Press, New York, 1997.

BRUNO, Giuliana, *Ramble City: Postmodernism and Blade Runner*.
<http://www.stanford.edu/dept/HPS/Bruno/bladerunner.html>
 (Consultation en ligne le 26 septembre 2007)

CLARK, Jonathan, *Fredric Jameson's Postmodern Marxism*.
<http://www.mun.ca/phil/codgito/vol4/v4doc2.html#Notes>
 (Consultation en ligne le 25 septembre 2007)

COHEN, Jeffrey Jerome, *Monster Theory*. États-Unis, University of Minnesota Press, États-Unis, 1996.

CRÉED, Barbara, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Routledge, New York, États-Unis, 1993.

DYER, Richard, *Seven*. BFI Modern Classics, Angleterre, 1999.

HILL, John, CHURCH, Pamela, *The Oxford Guide to Film Studies, Film and psychoanalysis*. Oxford University Press, Angleterre, 1998.

JAMESON, Fredric, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press, 1991.

JEFFORD, Susan, *The Big Switch: Hollywood Masculinity in the Nineties* dans *Film Theory Goes to the Movies*. AFI Film Readers, Routledge, New York, États-Unis, 1993.

KRACAUER, Siegfried, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. New Jersey: Princeton University Press, Édition révisée 2004 (1947).

KRACAUER, Siegfried, *L'histoire des avant-dernières choses*. France, Édition STOCK, 2006.

KROKER, Arthur, *Virtual Reality, Android Music and Electric Flesh*. St-Martin's Press, New York, États-Unis.

MÜLLER, Jürgen, *Films des années 90*. Taschen, Allemagne, 2001.

PIDDUCK, Julianne, *The 1990s Hollywood Fatal Femme: (Dis)Figuring Feminism*. *Cineaction*. Sept. (1995): 64-72.

RAMONET, Ignacio, *Propagandes silencieuses*. France, Gallimard, 2004.

WILLIS, Sharon, *High Contrast: Race and Gender in Contemporary Hollywood Film*. Duke University Press, Glasgow, July 1998.

WOOD, Robin, *American Nightmare*. Festival of Festivals, Toronto, Canada, 1979.

ZIZEK, Slavoj, *Welcome to the Desert of the Real*. London: Verso, 2002.

FILMOGRAPHIE

Films cités

300 - Zack Snyder, 2006 (Etats-Unis)
 American Beauty - Sam Mendes, 1999 (Etats-Unis)
 American Psycho - Mary Haron, 2000 (Etats-Unis)
 Basic Instinct - Paul Verhoeven, 1992 (Etats-Unis)
 Batman Returns - Tim Burton, 1992 (Etats-Unis)
 Blade Runner - Ridley Scott, 1982 (Etats-Unis)
 Boiler Room - Ben Younger, 2000 (Etats-Unis)
 Brokeback Mountain - Ang Lee, 2006 (Etats-Unis)
 Casablanca - Michael Curtiz, 1942 (Etats-Unis)
 Chain Reaction - Andrew Davis, 1996 (Etats-Unis)
 Cheech - Patrice Sauvé, 2006 (Québec)
 Citizen Kane - Orson Wells, 1941 (Etats-Unis)
 Commando - Mark L. Lester, 1985 (Etats-Unis)
 Cop Land - James Mangold, 1997 (Etats-Unis)
 Devil Wears Prada - David Frankel, 2006 (Etats-Unis)
 Die Hard - John McTiernan, 1988 (Etats-Unis)
 Die Hard II - Renny Harlin, 1990 (Etats-Unis)
 Die Hard: With a Vengeance - John McTiernan, 1995 (Etats-Unis)
 Disclosure - Barry Levinson, 1994 (Etats-Unis)
 End of Days - Peter Hyams, 1999 (Etats-Unis)
 Falling Down - Joel Schumacher, 1993 (Etats-Unis)
 Fatal Attraction - Adrian Lyne, 1987 (Etats-Unis)
 Fight Club - David Fincher, 1999 (Etats-Unis)
 First Blood - Ted Kotcheff, 1982 (Etats-Unis)
 Footloose - Herbert Ross, 1984 (Etats-Unis)
 Frailty - Bill Paxton, 2001 (Etats-Unis)
 Happiness - Todd Solondz, 1998 (Etats-Unis)
 Horloge Biologique - Ricardo Trogi, 2005 (Québec)
 Hulk - Ang Lee, 2003 (Etats-Unis)
 Indiana Jones and The Last Crusade - Steven Spielberg, 1989 (Etats-Unis)
 Indiana Jones and the Temple of Doom - Steven Spielberg, 1984 (Etats-Unis)
 Interview With The Vampire - Neil Jordan, 1994 (Etats-Unis)
 Johnny Mnemonic - Robert Longo, 1995 (Etats-Unis)
 Judge Dredd - Danny Cannon, 1995 (Etats-Unis)
 Junior - Ivan Reitman, 1994 (Etats-Unis)
 Kindergarten Cop - Ivan Reitman, 1990 (Etats-Unis)
 King Kong - Peter Jackson, 2005 (Etats-Unis)
 Lethal Weapon - Richard Donner, 1987 (Etats-Unis)
 Lethal Weapon II - Richard Donner, 1989 (Etats-Unis)
 Lethal Weapon III - Richard Donner, 1992 (Etats-Unis)
 Lethal Weapon IV - Richard Donner, 1998 (Etats-Unis)
 M - Fritz Lang, 1931 (Allemagne)

Natural Born Killers - Oliver Stone, 1994 (Etats-Unis)
 Nosferatu - F.W. Murnau, 1922 (Allemagne)
 Poltergeist - Tobe Hooper, 1982 (Etats-Unis)
 Québec-Montréal - Ricardo Trogi, 2002 (Québec)
 Raiders of the Lost Ark - Steven Spielberg, 1981 (Etats-Unis)
 Scarface - Brian De Palma, 1983 (Etats-Unis)
 Se7en - David Fincher, 1995 (Etats-Unis)
 Speed - Jan de Bont, 1994 (Etats-Unis)
 Spider Man - Sam Raimi, 2002 (Etats-Unis)
 Spider Man II - Sam Raimi, 2004 (Etats-Unis)
 Stranger Than Fiction - Marc Foster, 2006 (Etats-Unis)
 Superman - Richard Donner, 1978 (Etats-Unis)
 Superman II - Richard Lester, 1980 (Etats-Unis)
 Superman III - Richard Lester, 1983 (Etats-Unis)
 Superman Returns - Bryan Singer, 2006 (Etats-Unis)
 Texas Chainsaw Massacre - Tobe Hooper, 1974 (Etats-Unis)
 The Animatrix - Peter Chung, Andy Jones, Yoshiaki Kawajiri,
 Takeshi Koike, Mahiro Maeda, Kôji Morimoto, Shinichirô Watanabe, 2003 (Etats-Unis)
 The Cabinet of Dr. Caligari - Robert Weine, 1920 (Allemagne)
 The Delta Force - Menahem Golan, 1986 (Etats-Unis)
 The Devil's Advocate - Taylor Hackford, 1997 (Etats-Unis)
 The Godfather - Francis Ford Coppola, 1972 (Etats-Unis)
 The Godfather: Part II - Francis Ford Coppola, 1974 (Etats-Unis)
 The Godfather: Part III - Francis Ford Coppola, 1990 (Etats-Unis)
 The Insider - Michael Mann, 1999 (Etats-Unis)
 The Last Action Hero - John McTiernan, 1993 (Etats-Unis)
 The Second Renaissance Part I - Mahiro Maeda, 2003 (Etats-Unis)
 The Second Renaissance Part II - Mahiro Maeda, 2003 (Etats-Unis)
 The Shining - Stanley Kubrick, 1980 (Etats-Unis)
 Transformers - Michael Bay, 2007 (Etats-Unis)
 True Lies - James Cameron, 1994 (Etats-Unis)
 Vampyr - Carl Dreyer, 1932 (Allemagne/France)
 Vertigo - Alfred Hitchcock, 1958 (Etats-Unis)
 Wall Street - Oliver Stone, 1987 (Etats-Unis)
 Zizek ! - Astra Teylor, 2005 (Etats-Unis/Canada)

FILMOGRAPHIE (suite)

Films étudiés (en plus des films cités)

12 Monkeys - Terry Gilliam, 1995 (Etats-Unis)
 American History X - Tony Kaye, 1998 (Etats-Unis)
 Arlington Road - Mark Pellington, 1999 (Etats-Unis)
 Armageddon - Michael Bay, 1998 (Etats-Unis)
 Being John Malkovich - Spike Jonze, 1999 (Etats-Unis)
 Blade - Stephen Norrington, 1998 (Etats-Unis)
 Boys in the Hood - John Singleton, 1991 (Etats-Unis)
 Bringing Out the Dead - Martin Scorsese, 1999 (Etats-Unis)
 Cape Fear - Martin Scorsese, 1991 (Etats-Unis)
 Casino - Martin Scorsese, 1995 (Etats-Unis)
 Conspiracy Theory - Richard Donner, 1997 (Etats-Unis)
 Election - Alexandre Payne, 1994 (Etats-Unis)
 Event Horizon - Paul W.S. Anderson, 1997 (Etats-Unis)
 Eyes Wide Shut - Stanley Kubrick, 1999 (Etats-Unis)
 Face-Off - John Woo, 1997 (Etats-Unis)
 Fargo - Joel Cohen, 1996 (Etats-Unis)
 Few Good Men - Rob Reiner, 1992 (Etats-Unis)
 Freddy vs Jason - Ronny Yu, 2003 (Etats-Unis)
 From Dusk Till Dawn - Robert Rodriguez, 1996 (Etats-Unis)
 Gattaca - Andrew Niccol, 1997 (Etats-Unis)
 I Know What You Did Last Summer - Jim Gillespie, 1997 (Etats-Unis)
 Independant Day - Roland Emmerich, 1996 (Etats-Unis)
 JFK - Oliver Stone, 1991 (Etats-Unis)
 Jurassic Park - Steven Spielberg, 1993 (Etats-Unis)
 LA Confidential - Curtis Hanson, 1997 (Etats-Unis)
 Leaving Las Vegas - Mike Figgis, 1995 (Etats-Unis)
 Mars Attack ! - Tim Burton, 1996 (Etats-Unis)
 Psycho - Gus Van Sant, 1998 (Etats-Unis)
 Reservoir Dogs - Quentin Tarantino, 1992 (Etats-Unis)
 Schindler's List - Steven Spielberg, 1993 (Etats-Unis)
 Scream - Wes Craven, 1996 (Etats-Unis)
 Scream II - Wes Craven, 1997 (Etats-Unis)
 Scream III - Wes Craven, 2000 (Etats-Unis)
 Silence of the Lambs - Jonathan Demme, 1991 (Etats-Unis)
 Sphere - Barry Levinson, 1998 (Etats-Unis)
 Terminator II - James Cameron, 1991 (Etats-Unis)
 The Blair Witch Project - Daniel Myrick et Eduardo Sanchez
 (Etats-Unis)
 The Game - David Fincher, 1997 (Etats-Unis)
 The Matrix - Andy Wachowski et Larry Wachowski, 1999 (Etats-Unis)
 The Matrix Reloaded - Andy Wachowski et Larry Wachowski,

2003 (Etats-Unis)

The Matrix Revolutions - Andy Wachowski et Larry Wachowski,

2003 (Etats-Unis)

The People vs Larry Flint - Milos Forman, 1996 (Etats-Unis)

The Player - Robert Altman, 1992 (Etats-Unis)

The Rules of Attraction - Roger Avary, 2002 (Etats-Unis/Allemagne)

The Siege - Edward Zwick, 1998 (Etats-Unis)

To Die For - Gus Van Sant, 1995 (Etats-Unis)

Truman Show - Peter Weir, 1998 (Etats-Unis)

Wag the Dog - Barry Levinson, 1997 (Etats-Unis)